

## لکان و عشق

نویسنده: ژان پل ریکور

مترجم: داریوش برادری



مجسمه «شیدایی ترزای مقدس» از برنینی

عکس از سمینار معروف «انکور» لکان است که در آنجا او این مجسمه‌ی معروف به نام «شور و شیدایی ترزای قدیس» از «برنینی» را از جمله برای تشریح عشق و ژوئیسانس زنانه یا عارفانه نقد و تحلیل می‌کند.

Jean-Paul Ricoeur

Lacan und die Liebe

Valence, Les apprentis philosophes, 16. April 2007

jricoeurje33@numericable.fr

Aus: Psychanalyse No 10, Paris (érès) 2007, S. 5-32. –

Aus dem Französischen von Hans-Peter Jäck.

حق انتشار محفوظ است

## توضیحاتی در مورد متن:

این متن ترجمه و برگردانی از یک مقاله و متن بلند مهم و جالب درباره ی « بحث عشق نزد لکان» و در روانکاوی لکان است. نویسنده ی متن فیلسوف مهم و مشهور فرانسوی «ژان پل ریکور (متولد ۱۹۱۳- درگذشته ۲۰ مه ۲۰۰۵)» است که از نظریه پردازان نقد ادبی هرمنوتیکی بود و در تالیلهای هرمنوتیکی خویش از چشم اندازهای پدیدارشناسانه و روانکاوانه استفاده می کرد. او همچنین در سال 1965 کتابی جامع در نقد فروید به نام «تفسیر، بحثی درباره ی فروید» نوشته است. نکته ی جالب این نقد او بر فروید این است که او در این نقد جامع به مباحث و نظریات ژاک لکان و نقد لکان بر فروید اصلاً نمی پردازد، با آنکه ژان پل ریکور از قبل و همانزمان نیز در سمینارهای لکان حضور داشته است. به روایتی این عمل او به مذاق لکان و سپس بسیاری از شاگردان لکان خوش نیامده است، اما این متن که از محدود کارهایی از او است که در آن او هر چه بیشتر به لکان می پردازد، بخوبی نشان می دهد که به چه میزان ژان پل ریکور از لکان آموخته است، به او بسان یک سرچشمه ی فکری خویش می نگرد و به او علاقه دارد. همانطور که این فاصله گیری انتقادی پل ریکور از لکان باعث می شود که این متن جالبتر و قویتر شود و اطلاعات مفیدی را درباره ی آن دوران در اختیار ما بگذارد. حالت و نوع نگارش متن به حالت یک درس\_گفتار است و پس از مرگ ریکور در سال 2007 در فرانسه در یک مجله ی فلسفی و نیز یک مجله ی روانکاوی منتشر شده است. اهمیت این متن یا درس\_گفتار در سه نکته ی اساسی است:

1/ اول اینکه او اینجا به تحولات مفهوم و مقوله ی «عشق» نزد لکان می پردازد. لکان معمولاً در بحث اصلی و محوریش بدور «تمنایندی، آرزومندی یا دزیر» دیده می شود، اما اینجا ژان پل ریکور به چشم اندازی از سمینارهای لکان و بحثهای لکان می پردازد که کمتر به آن توجه شده است.

2/ دوم اینکه او همزمان در متن به شیوه ای خواندنی و قوی به بررسی و طرح مباحث و ساختار تفکر لکان می پردازد و ما را وارد جهان و تحولات فکری لکان می کند که او بشخصه شاهد عینی آن نیز بوده است.

3/ سوم اینکه او نشان می دهد که چگونه با تحولات فکری در تئوری لکان و بویژه در رابطه با مباحثی محوری و سخت چون «ژوئیسانس یا خوشی جنسی زنانه» و «ساحت رئال یا امر واقع» همچنین معانی و چشم اندازهای «عشق» نزد لکان تحول می یابد. تحولاتی که برداشت لکان از ژوئیسانس زنانه، عشق و خیلی مباحث دیگر را ورای تئوریهای ماقبل از خویش در عرصه ی روانکاوی از فروید گرفته تا نسل اول روانکاوی یعنی «روانشناسی ایگو یا من نفسانی» آنا فروید و دیگران و از سوی دیگر نسل دوم روانکاوی یعنی تئوری و مکتب «ابژکت ریلیشن یا ارتباط با ابژه» روانکاوانی چون ملانی کلاین و دیگران می برد و قرار می دهد. با اینکه لکان در نهایت مثل فروید و کل روانکاوی به یک مقوله ی جداگانه از «عشق» دست نمی یابد و میان «تمنایندی» و «عشق» فاصله ای می گذارد، اما می توان در این متن فشرده و قوی بخوبی دید که چگونه لکان در دیدار و مواجهه شدن با پدیده ی «عشق» به قلمروهای جدیدی دست می یابد که تا قبل از او دیگر روانکاوان قادر به ورود به آن نبودند.

بنابر این به خاطر این حالت سه وجهی این متن فشرده و همپیوند، خواندن آن همزمان دیداری با تحولات لکان و ساختار نظریات لکان است و دیدن این موضوع که با اینکه لکان خوانش خویش را یک «بازگشت به فروید» می داند اما همزمان یکایک مفاهیم فرویدی و روانکاوی را به عرصه ها و مناظر جدید، متفاوت و قویتری می برد. چیزی که در نهایت باعث اخراج لکان از انجمن جهانی روانکاوان شد.

متن از فرانسوی به آلمانی توسط دوست مترجم عزیز و لکان شناس قوی «هانس پتر یک» برگردانده شده است و بر اساس متن او به فارسی ترجمه شده است. همینجا نیز از «هانس پتر یک» عزیز بخاطر این ترجمه ی خویش و نیز به خاطر برخی توضیحات نکات پیچیده متن در حین ترجمه به فارسی تشکر می کنم.

متن اصلی و ترجمه اش به آلمانی به حالت یک متن یکپارچه بوده است. من برای ترجمه بهتر به فارسی و بیان توضیحات تکمیلی لازم برای مباحث و مفاهیم در متن، این بخشها و مراحل مختلف تحول مفهوم عشق نزد لکان در متن آلمانی را به حالت بخشهای مختلف همراه با بخش ادبیات و توضیحات آورده ام. بجز آن سعی شده است که تا حد ممکن وفاداری به متن در حین ترجمه دقیق حفظ بشود. همه ی توضیحات در پرانتز و با نام مترجم از من است و نیز توضیحات در بخش ادبیات. در متن اصلی جملاتی به حالت پررنگ وجود دارند که در این برگردان نیز به اینگونه پررنگ شده اند. این جملات پررنگ اکثرا نقل قولهایی از لکان هستند یا گاه از دیگران. در بخش واژه نامه برخی از واژه های اساسی لکان را توضیح داده ام. چون متن اصلی و توضیحات تکمیلی در بخش ادبیات بخوبی خواننده را وارد ساختار فکری لکان می کند، ازینرو از توضیح مقدماتی نظرات لکان در بخش پیش گفتار خودداری کرده ام و فقط اشاراتی اندک برای ورود اولیه و بهتر مطرح کرده ام. پیش گفتار و پس گفتار هر دو از من هستند تا هم گشایشی بهتر به بحث و متن ممکن شود و هم سپس در پس گفتار با استفاده از متن حال سوالات و امکانات نوینی از بحث مطرح شوند و آنجا که بحث لکان در مورد عشق برای ما ایرانیان و بدور بحث عشق می تواند چالش برانگیز بشود و محل ورود به گشایش و منظری نو از «عشق» و هزار فلات عشق.

سه بخش اولیه این متن و کتابچه قبلا به شکل اینترنتی منتشر شده بود اما حال این سه بخش نیز دوباره تصحیح و تکمیل شده اند و به این دلیل پیشنهاد می کنم که حتی دوستانی که این بخشها را خوانده اند، حال دوباره از ابتدا بخوانند. در متن به جای واژه ی «ضمیر ناخودآگاه» به غلط جاافتاده در زبان فارسی، از برگردان درست «ضمیر ناآگاه»<sup>1</sup> استفاده شده است. همانطور که بجای واژه ی غلط «اختگی» از واژه ی درست «کستراسیون»<sup>2</sup> استفاده شده است. شاید باید در جاافتادن این دو برگردان غلط در فارسی در واقع «لغزشی و خطایی فریدی» را دید که حکایت از حضور حقیقت و متنی ناآگاه می کند. زیرا کستراسیون (یا با ترجمه دکتر موللی محرومیت از ذکر) در روانکاوی به معنای کلامی اخته شدن و ناتوان شدن نیست بلکه به معنای پذیرش و قبول نمادین ناکاملی بشری، کمبود سوژه و زندگی بشری است که پیش شرط توانایی تحول و خلاقیت مداوم انسان و جهان بشری است. همانطور که احتمالا حضور یک «خود عرفانی» در مفهوم «ضمیر ناآگاه» جایی است که دیگر بار یک مفهوم مدرن و نوین بنوعی مسخ و ایرانی می شود و بهای آن یعنی قبول کمبود و کستراسیون و عبور از یک «خود پنهان عارفانه» پرداخته نمی شود. من برخی واژه های مهم دیگر لکانی چون «ژوئیسانس و فالوس»<sup>3</sup> را به شکل مشابه در زبان فارسی بکار برده ام، چون در همه زبانها این کلمات همینگونه نوشته می شوند و پذیرفته شده اند. همانطور که فالوس در نگاه لکان به معنای آلت مردانه نیست بلکه فالوس اسم دلالت کستراسیون و کمبود است. دالی است که مدلولی ندارد. همزمان از برگردانهای دکتر موللی گاه در کنارش استفاده کرده ام تا معنایش بهتر فهمیده شود. طبیعتا هنوز برخی خطاهای اندک ویراستاری در اثر وجود دارد که امیدوارم در زمانی دیگر و به کمک یک ویراستار حرفه ایی و یا به مدد انتقادات و پیشنهادات خوانندگان آن را برطرف بکنم.

امیدوارم که این متن و ترجمه به دیدار و مواجهه شدنی عمیقتر با بحث عشق و نگاه لکان در این زمینه کمک بکند و نیز کمکی به آنچه ما لازم داریم تا هر چه بهتر از «بحران عشق ایرانیان» عبور بکنیم که در مباحث و مقالات دیگر بارها آن را مطرح کرده ام، همانطور که در مقدمه و پس گفتار نیز به آن می پردازم. کمکی به اینکه هم تن به تمنامندی و از سوی دیگر تن به عشق بدهیم و هم روایتهای متفاوت خویش و یا هزار روایت از عشق و این داستان مکرر و همیشه ناتمام و ناگفته را بیافزینیم، چه در زندگی شخصی خویش و چه در قلمرو تحول این مفاهیم در عرصه ی فرهنگی و در گفتمان عشق و عاشق های ایرانی.

2- Kastration/ Castration

3- Phallus/ Jouissance

## پیش گفتار:

اگر از هر انسان بالعی سوال بکنی که عشق چیست، مطمئناً ابتدا بر اساس تجارب خویش و آنچه که در بستر فرهنگی خویش و یا در تلویزیون و فیلمها در مورد عشق و رابطه‌ی عاشقانه میان دو پارتنر (از هر جنس و گرایشی) دیده است، جواب و تفسیری از عشق می‌دهد. اگر آنگاه سوال را دقیقتر مطرح بکنی و بخواهی عمیقتر یا مشخص‌تر از عشق میان انسانها و بویژه عشق همراه با اروتیک و رابطه میان دو پارتنر که موضوع بحث ما است، سخن بگویی، آنگاه می‌بینی که کم‌کم به لکت می‌افتد و یا ساکت می‌شود. زیرا دقیقاً نه عشق در معنای کلی آن، یا عشق به خانواده و غیره بلکه عشق به معشوق ما را با معضل تعریف و تبیین عشق روبرو می‌کند. از «غزل غزلهای سلیمان» تا اسطوره‌ی یونانی جستجوی بدنبال «نیمه گمشده» و سپس عشق افلاطونی، از داستان لیلی و مجنون تا رومئو/ژولیت، از عشق عارفانه مولوی و حافظ تا عشق سلحشوری میان شوالیه/پرنسس، از عشق مدرن و فیگورهای اولیه اش چون دن کیشوت تا عشق لیبرترین ژان برژراک و دیگران، از عاشق و معشوق فیلم «ورتیگویی» هیچکاک تا عشق توماس/ترزرا در کتاب «سبکی غیرقابل تحمل هستی، از کتاب «شعله‌ی دوگانه عشق» از اوکتاویو پاز تا «دیسکورس یک عاشق/فراگمنتها» از رولاند بارت، از دو کاوبوی عاشق در فیلم «کوهستان بروکبک» تا حتی «نئو/تریتی» در فیلم ماتریکس و غیره ما شاهد مداوم درگیری و دیدار انسان با موضوع عشق هستیم و این دیدار و تلاش برای نوشتن عشق و بیان عشق را پایانی نیست. یکایک ما بشخصه دارای ماجراجوییهای عاشقانه خویش بوده و هستیم و هنوز بدنبال جوابی برای سوال عشق می‌گردیم. اما علت این حالت عشق چیست؟ چرا این داستان مکرر بگونه‌ای همیشه ناگفته بنظر می‌آید و نمی‌گذارد نوشته شود. همانطور که از طرف دیگر عشق می‌خواهد مرتب نوشته شود و کل ادبیات عاشقانه/عارفانه، سلحشوری یا ادبیات معاصر در مورد عشق شکل بیانی از این میل نوشته شدن است. چرا نامه‌ی عاشقانه می‌نویسیم یا ایمیل عاشقانه؟ آیا اینجا لکان درست نمی‌گوید که این میل گفتن چیزی که ناممکن قابل بیان است «همان درامای بزرگ عشق» است؟

در واقع داستان عشق با «اسطوره‌ی آفرینش» آغاز می‌شود، با آدم و حوا و آنجا که آدم و حوا با خوردن سیب دانایی چشمشان بر یکدیگر باز می‌شود، تفاوت یکدیگر و نیازشان و تمنایشان به یکدیگر را حس و لمس می‌کنند و ازینرو سرخ می‌شوند و آلت تناسلی خویش را با برگ انجیر می‌پوشانند. چرا می‌پوشانند؟ نه تنها برای اینکه چیزی را بپوشانند که دارند بلکه برای اینکه چیزی را بپوشانند که ندارند. زیرا با ورود به ساحت آگاهی و میراشدن، فانی شدن، لمس کمبود و لمس نیاز خویش به دیگری نیز آغاز می‌شود، لمس اغوا و تمنا که روی دیگرش لمس مرگ و دلهره است. دلهره‌ی اینکه دیگری در من چه می‌بیند و از من چه می‌خواهد؟ آیا آنچه را می‌بیند می‌پسندد و یا نکند چیزی را ببیند که ندارم و از من دلزده شود. ازینرو همانقدر آدم و حوا در این لحظه به دلهره‌ی عشق و تمنا و به سوال ابدی بشری که «دیگری چه می‌خواهد» دچار بودند که فیگور در شعر اخوان که می‌گفت: های تیغ، به غفلت متراشی گونه ام، لحظه‌ی دیدار نزدیک است! ازینرو عاشق یا عاشقان «غزل غزلهای سلیمان» همانقدر مالا مال از میل وصال با یار و از سوی دیگر دلهره و ترس و سوال هستند که «فیگورهای عاشق» رولاند بارت یا یکایک ما در لحظه‌ی عشق.

ما نمی‌توانیم عشق را تعریف نهایی و دقیق بکنیم، اما می‌توانیم لااقل خصلتهایی از عشق انسانی و میان دو جنس را بشناسیم، تا از مسیر او به لمس بیشتر این پدیده‌ی «غریبه آشنا» نزدیک بشویم و بهتر بتوانیم آنگاه وارد نگاه روانکاوانه و لکانی و نقد این نگرش بشویم. اما دقیقاً اینجاست که برای بیان خصلتهای عشق ما نمی‌توانیم ابتدا به سراغ روانکاوی برویم. زیرا فروید در عشق بیشتر حالت «عاشقی/شیفتگی» خودشیفتگانه می‌دید. عشق به قول او جایی است که ما بشدت ضربه پذیریم و چنان اسیر تصویری ایده آل از خویش می‌شویم که می‌توانیم حتی دست به جنایت بزنیم. در عاشقی ما به قول او در تصویری حل می‌شویم و فقیر می‌شویم. مطمئناً فروید با چنین نگرشی که در متن نیز به آن پرداخته می‌شود، یکی از مناظر و سرچشمه‌های مهم عشق را مطرح می‌کند. زیرا این تصویر همان تصویر اسطوره‌ی نارسیت است که عاشق تصویر زیبای خویش در آب می‌شود و برای هماغوشی با او خویش را به آب می‌اندازد و می‌میرد. یکایک ما در لحظه‌ی عشق همیشه حالتی نارسیتی و خودشیفتگانه داریم و وقتی اسیر عاشقی شدید و بدون مرز می‌شویم، خراباتی

می شویم، اسیر پارتتر خویش می شویم، یا می خواهیم معشوق و پارتتر خویش را به قالبی درآوریم که خودمان می خواهیم، آنگاه ما در چنین لحظه و سناریوی نارسبستی یا خودشیفتگانه گرفتاریم و معمولاً محکوم به پایانی مشابه چون نارسبست و لمس شکست عشقی هستیم.

اما عشق چیزی بیش از یک «عاشقی/ شیفتگی» است و ما برای لمس این حالات او بایستی از شاعران و هنرمندان کمک بگیریم، چه روایت کهن «غزل غزلهای سلیمان» باشد، اشعار حافظ باشد و یا کتاب «شعله ی دوگانه» اوکتاویو پاز و دیگران. بگذارید از اوکتاویو پاز کمک بگیریم، همانطور که من در بحث اول و کلی ام در مورد بحث عشق و بحران عشق ایرانی از جمله مجبور شدم در کنار فروید و نسل دوم روانکاو چون دکتر ویلی و سپس لکان به سراغ او بروم. 1. به قول اوکتاویو پاز عشق یک پدیده ی بشری و اختراع انسانی است و در این مورد روانکاو با او همنظر است، چون در نگاه روانکاو فروید تا لکان ما با غریزه و تن حیوانی روبرو نیستیم، بلکه چه نیازهای ساده ی بشری چون گرسنگی یا تشنگی، تا رانش جنسی و غیره، تا عشق و تمنای بشری همگی پدیده هایی خاص و انسانی هستند که فقط در چهارچوب زبان و ساختار بشری ممکن هستند. مطمئناً در طبیعت نیز می توان حضور علاقه و محبت میان دو حیوان را دید اما این محبت غریزی تفاوتی بنیادی با رانش و عشق و تمنای انسانی دارد، زیرا اینجا رانش و عشق و تمنای بشری و حتی نیاز گرسنگی با زبان، با حس مرگ و ناکاملی و کمبود پیوند خورده است و از ابتدا دو معنایی یا چندسودایی است. ما تنها دست رد به غذا نمی زنیم چون مزه اش بد است بلکه چون با عشق اعطا نشده است و از لحاظ احساسی سمی است. همانطور که ما این حالت را نزد کودکان مبتلا به آنورکسی می بینیم. ما دیگر جفت گیری نمی کنیم، زیرا رانش جنسی بشر با حس مرگ و طلب دیگری پیوند خورده است، به اروتیک تبدیل شده است. ازینرو ما در طبیعت سادیسیت و مازوخیست یا کازانو و یا لیلی و مجنون، رومئو و ژولیت یا «فیگورهای عاشق» رولاند بارت را نداریم. ازینرو ناتوانی جنسی و چاقی مزمن و غیره یا بحران شخصیت تنها در جهان بشری ممکن است. زیرا ما از دور «تکرار جاودانه» خارج شده ایم که حیوان هنوز در آن قرار دارد. اما هنوز این «تکرار جاودانه» و «محبوب گمشده» را می طلبیم. به این دلیل به قول اوکتاویو پاز عشق محل «وحدت اضداد» است. ما تصادفی با فردی آشنا می شویم و او را به سرنوشت عشقی خویش تبدیل می کنیم. ما به کسی وابستگی احساسی پیدا می کنیم و حال احساس آزادی جدیدی می کنیم. ما به تن معشوق دست می کشیم و احساس می کنیم روحش را نیز لمس می کنیم. اینکه مطلق و جاودانه دیگری را می طلبیم و همزمان شکنندگی و ناممکنی را حس و لمس می کنیم. اما این وحدت اضداد کمتر از جنس دیالکتیک هگلی است. زیرا او برای تولید سنتزی نو نیست. بلکه وحدت اضدادی از جنس نگاه هایدگر و فروید و لکان است که در آن اضداد یکدیگر را نفی نمی کنند بلکه به حضورشان در وحدتی ادامه می دهند. اینجا «آوفهونگ یا فنای ابقایی» به صورت نفی یکدیگر نمی تواند باشد، زیرا همینکه یک بخش دیگری را حذف بکند، وقتی میل یگانگی با معشوق بخواد حضور تفاوت را نفی بکند تا به وحدت وجود با دیگری دست یابد، بناچار عشق را می کشد و چون نارسبست در آب می افتد. همانطور که اگر فقط به تفاوت و حفظ مرز خویش فکر بکند و تن به دیگری و تمنایش بدنبال دیگری ندهد، هیچگاه امواج عمیقتر و قویتر عشق را احساس نمی کند و عشق را از دست می دهد. زیرا برای اینکه عشق و دیگری را بچشی بایستی به او تن بدهی و بها بپردازی. زیرا پس از عشق هر دو طرف تغییر می کنند، همانطور که پس از یک رابطه ی اروتیک عمیق و احساسی هر دو تن تغییر کرده اند و چیزی از دیگری در خویش حمل می کنند.

حالت دیگر عشق اما یک پارادوکس است، همانطور که این وحدت اضداد را در عشق می توان در بهترین حالت به سان یک پارادوکس عشق دید. این پارادوکس عشق خویش را به این شیوه نشان می دهد که عشق مانند تمنامندی یا آرزومندی (دزیر) همیشه تنانه است. ما معشوق را تنانه و جسمی می خواهیم. عشق بدون اروتیک و تن و اغوا می میرد. به این دلیل وقتی عشق عرفانی ایرانی می خواهد از عشق سخن بگوید و حتی در حالت چندنحوی آن از عشق به وحدت وجود با خدا و دیگری بزرگ بگوید، مجبور است از ابرو و گیس یار سخن بگوید و همینجا یک مشکل بزرگ عشق عارفانه و فرهنگ ما برملا می شود. زیرا فرهنگ ما فرهنگی است که بنا به بستر عارفانه اش با درخواست و طلبی به یکایک ما همراه می شود می شود که به ما می گوید «عاشق باش» و همزمان هراسش از تن و زمین، فانی بودن و تفاوت، هراسش از «نقطه ی تهی و هیچی» نهفته در هر روایت و پدیده ی انسانی، سبب می شود که در نهایت بسان کسی باشد که «بر سر شاخ بن می

برد» و در پی یک محبوب مطلق و میل وحدانیت با او خراباتی و سرگردان می شود (حافظ در این مورد یک استثنا است و همزمان او نیز دچار هراس از این نقطه ی هیچی و پوچی است، چیزی که ابتدا نیچه مطرح می کند و یا با نقد لکانی می توان بهتر آن را فهمید. در این باره به نقد من در بخش ادبیات مراجعه بکنید.2). از طرف دیگر اما عشق در تن معشوق و دیگری چیزی ورای تن می خواهد، اگر از دو الیسم تن/روان بخوایم استفاده بکنیم، او در تن دیگری روان و جان او را نیز می طلبد و لمس این جان و روان را. همانطور که عاشق از طریق و مسیر معشوق به ورای معشوق، به عشق و هستی یا زاین می نگرند و معشوق اشاره ایی به این نکته ی مجهول و پرشور، شیداوار ورای اوست. اما اگر عشق خیال بکند که این نقطه ی تهی و مجهول، این چیز ناممکن در پشت و در درون عشق و معشوق، قابل دستیابی نهایی است و بخواید با او به وحدت وجود مطلق دست یابد، محکوم می شود که تن و عشق را، فردیت عاشقانه اش را داغان بکند. زیرا همانطور که گفتیم اینجا وحدت اضداد به حالت حضور همیشگی آنها در پیوندی پارادوکس یا دیالکتیکی است و نه سنتزی یا نفی یکدیگر و یا حل شدن در یکدیگر و وحدانیت نهایی ناممکن. در این میل وحدانیت با معشوق یا با خدای عشق همیشه حالتی کانبالیستی و نارسبستی است که بهایش خورده شدن توسط دیگری و حل شدن در دیگری است و از دست دادن فردیت و عشق.

زیرا عشق جوانب تراژیک/کمدی وار دارد. یکایک ما این جوانب را می شناسیم. اینکه کلمات مشابه برای عاشق و معشوق یا برای زن و مرد، برای دو جفت عاشق همجنس خواه یا لژیبن می تواند مرتب معانی متفاوت بدهد و سوء تفاهم بیافریند. زیرا همانطور که فیلم «ورتیگو» از هیچکاک نشان می دهد، هر عشقی در واقع یک «رونوشت و کپی از تصویری دیگر است و اصلی در میان نیست». ازینرو به زعم ژیزک در کتاب «اندام بدون جسم» «ورتیگوی» هیچکاک اثری ضد افلاطونی است. زیرا اینجا ایده و مثلی اولیه از عشق وجود ندارد. اما این باعث نمی شود که ما با این حال بدنبال «معشوق گمشده، نیمه گمشده ایی نگریم» که در واقع هیچگاه گمش نکرده بودیم. بنابراین در عشق حماقت و طنزی نیز نهفته است. او لمس جاودانگی را می طلبد، آن هم برای موجودی فانی و تنوع طلب که به زعم روانکاوی یک «منحرف جنسی متعدالشکل» است. با این حال این واقعیتها چیزی از اهمیت عشق و جستجوی جاودانه ی ما بدنبال عشق نمی کاهد. زیرا در این موضوع نیز عشق با «تمنآمدی بشری» پیوندی دارد، در عین تفاوتی. زیرا ما انسانها به زعم لکان موجودی تمنامند هستیم که بدنبال مطلوب و محبوب گمشده ایی می گردیم و هر بار با بدست آوردن این محبوب پی می بریم که باز هم چیزی کم است و یکجایش می لنگد. بدین وسیله پی می بریم که زندگی بشری ما همیشه بایستی یکجایش بلنگد تا تحول ادامه یابد. زیرا اگر عشق و جستجوی مطلوب گمشده (ابژه کوچک آنزد لکان) از جهاتی بر پایه حماقتی نهفته است، زیرا این چنین بهشت گمشده ایی هیچگاه وجود نداشته است، اما این حماقت همزمان پیش شرط آزادی و خلاقیت ماست و اینکه در جستجوی چیز ناممکن مرتب جهان ها و روایات نو بیافرینیم. ازینرو جهان نمادین بشری به زعم لکان «هیچگاه از نوشته شدن باز نمی ماند». همانطور که عشق می خواهد مرتب از نو نوشته شود. اینجا ما با «بازگشت و تکرار جاودانه ایی» روبرو هستیم که می خواهد یا مجبور است مرتب تفاوت بیافریند. زیرا تکرار تفاوت می آفریند و آنجا که تکرار تفاوت نمی آفریند، به اجبار به تکرار بیمارگونه تبدیل شده است، جایی است که عاشق یا سوژه حاضر به قبول نقطه ی تهی و کمبود در درون عشق یا تمنایش نیست، حاضر به قبول حقیقت خویش نیست و مجبور است آنقدر در دور باطل بچرخد تا حقیقتش را بپذیرد، کمبود و کستراسیون را بپذیرد.

با چنین نگاهی به حالات و جوانب «پارادوکس عشق» و لمس «ناممکنی تعریف نهایی عشق»، لمس اینکه عشق همیشه اشاره ایی به چیزی ورای معشوق یا در درون معشوق و عشق نیز هست که غیر قابل لمس نهایی و بیان نهایی است، آنگاه می توان مشکل عشق در دنیای مدرن و یا در دنیای ما ایرانیان نزدیکتر شد و نیز به جایگاه روانکاوی و در نهایت لکان در این دیسکورس و تحولات. زیرا دیسکورس مدرنی که بر پایه یک سوژه قائم به خویش و تفکر دکارتی «من فکر می کنم پس هستم» قرار دارد، از یک طرف می تواند باعث عبور از هراسهای سنتی از تن و کمبود و نبود یک روایت مطلق شود و ما ازینرو شاهد تحول عشق مدرن، اروتیک مدرن و روایتهای مختلفشان در تاریخ معاصر هستیم. اما با این حال یک چالش و درگیری بنیادین میان عشق از یک سو و تمنآمدی از سوی دیگر با این «سوژه قائم به خویش و عقلانی» باقی می ماند. زیرا مشکل این است که دقیقاً عشق مانند تمنا و ابژه کوچک آ یا محبوب گمشده بخشی تاریک و غیر قابل بیان دارد



که غیر قابل اندیشیدن است و با این حال برای عشق و تمنا اهمیت بنیادین دارد. ازینرو چون نگاه مدرن به زعم میلان کوندرا در پی «ساده کردن هر پدیده و مشکلی» است و بنابراین می‌خواهد عشق و تمنا را کوچک و تحت کنترل بگیرد، بناچار عشقهایش را دچار کمبود گفتگوی عمیق و شورانگیز و شیدایی می‌کند. به «سادگی غیر قابل تحمل زندگی» دچار می‌شود. و ما این مشکل را در تمامی تحولات اخیر روایات عشق و حتی پس از شکست «متاروایت عشق» و یا حتی نظرات کسانی چون ژان پل سارتر یا ویتگنشتاین نیز می‌بینیم. زیرا دقیقاً چون عشق را نمی‌توان تعریف نهایی کرد، پس می‌توان و چه خوب که بتوانیم، مرتب روایات نو از عشق آفرید. اما برای اینکار بایستی لااقل «صحنه و سناریوی عشق» و جوانبش را بپذیریم و بهایش را. آنچه که همه می‌دانیم و همزمان نمی‌دانیم. زیرا اگر بخواهیم آنگاه عشق را فقط به یک کامجویی جنسی یا به چیزی قابل فهم و عقلانی تبدیل بکنیم، آنگاه او را و معشوق را بناچار دوباره به تصویری از خویش، به تصویری در آب تبدیل کرده ایم و مجبوریم بهای این کوچک کردن عشق را با کوچک شدن عشق و روابط خویش و کامجوییهایش بپردازیم. زیرا همیشه بایستی بهایی پرداخت. زیرا اگر مثل ژان پل سارتر و سیمون دوبوار نیز بخواهیم با «رابطه‌ی آزاد» بر سنگینی عشق و وابستگیهایش چیره شویم، آنگاه مجبوریم یکجا به خویش و به معشوقهایمان دروغی بگوییم. همانطور که این دو متفکر در یکی از آخرین مصاحباتشان با آلیس شوراتز فمینیست معروف آلمانی اعتراف می‌کنند که آن دو در واقع همیشه به بقیه معشوقان دروغی گفته‌اند زیرا همیشه فقط عاشق یکدیگر بوده‌اند و دیگران باصطلاح فرغ بوده‌اند (پس جای تعجب نیست که لکان در بحث عشق همزمان به چالشی با نگاه سارتر می‌پردازد، همانطور که در متن خواهید خواند).

همانطور که ما می‌توانیم روابط اروتنیکی و همراه با علاقه و شور و کامجویی فراوانی داشته باشیم ولی در واقع در کل زندگی می‌توانیم حداکثر عاشق دو سه نفر بشویم. میلان کوندرا در کتاب «سبکی غیر قابل تحمل زندگی» علت این حالت بشری را اینگونه توضیح می‌دهد که انسان دارای «حافظه‌ای شاعرانه» نیز هست که در آن فقط این عشقهای اندک می‌توانند وارد بشوند و بقیه دم در می‌مانند. اما چرا اینگونه است؟ این دقیقاً سوالی است که از جمله روانکاو و بویژه لکان می‌تواند پاسخی به آن بدهد، زیرا اینجا موضوع «دانشی ناآگاه» است که دو طرف از یکدیگر دارند و اینکه «او خودش است». دانشی که یکباره بروز می‌کند، چون رخدادی.

یعنی یک بخش عشق اصولاً «ناآگاه» است. دانشی ناآگاه است. چه آنجا که در عشق همیشه ما تکرار سناریوی دوران کودکی و جستجوی خودشیفتگانه یا خیالی یگانگی با مادر و یا پدر را دنبال می‌کنیم و زخمها و دردهای ادیبالی و کودکانه مان را تکرار و زنده می‌کنیم. با بخشهای پس زده‌ی خویش روبرو می‌شویم و دست به کارهایی می‌زنیم که بقول معروف فکر می‌کردیم از آنها گذشته ایم یا اصلاً اینطور نیستیم، و چه آنجا که این دانش ناآگاه ما را با عمیقترین تمناها و حقایق درونی ما روبرو می‌کند و آنچه ما را ملتهب و سوزان و شوریده می‌کند. زیرا ضمیر ناآگاه «در واقع متن یا متونی، حقایق و تمناهایی است که حذف زده شده است، پس زده شده است» و حال چه در قالب عارضه‌ی روانی یا در لحظه‌ی عشق بروز می‌کنند، در لحظه لغزش احساسی یا زبانی و «لغزیدن، اغوا شدن». زیرا ضمیر ناآگاه در معنای دقیق روانکاوانه آن، چه نزد فروید یا لکان و با وجود تفاوت‌های برداشتهای آنها در بخشهایی، به مثابه بخش تاریک و پنهان و نهفته در سخنان و رفتارها یا متون خویش و دیگری نگرستن می‌شود. چیزی که بنوعی حسش می‌کنیم اما دقیق نمی‌دانیم چیست. زیرا این دانش در واقع ضمیر نیمه آگاه یا ماقبل آگاهی است. چیزی در مرز مشترک میان بخش آگاهانه و ناآگاهانه بشری است. در حالیکه ضمیر ناآگاه دانش و شناختی از جنس متفاوت است. به زعم فروید او «یک صحنه‌ی نمایش دیگر» است. یا به قول لکان او «ساختاری چون زبان» دارد. یعنی ضمیر ناآگاه همیشه در سطح و لبه، بر نوک زبان و رفتار حضور دارد. می‌توان به کمک تمثیلی از ژیک در کتاب «اندام بدون جسم» تفاوت این سه نوع دانش و شناخت آگاهانه، ماقبل آگاهی و ناآگاه را اینگونه نشان داد. «آنچه که می‌دانم که می‌دانم»، همان بخش ضمیر آگاه یا خودآگاه است. «آنچه می‌دانم که نمی‌دانم»، همان دانش ماقبل آگاهی یا ضمیر نیمه آگاه است. اما «آنچه که نمی‌دانم که نمی‌دانم»، همان شناخت و دانش ناآگاه (یا به غلط ناخودآگاه) است. ازینرو این دانش و حقایقش همیشه به شکل رخدادی بروز می‌کند و ما را شگفت زده یا دست و پاچه می‌کند. او ناگهان در خطایی زبانی یا نوشتاری یا در عارضه‌ی ایمنی نمایان می‌شود و ما را یکدفعه وارد صحنه‌ی دیگری می‌کند که حتی نمی‌دانستیم که از او بی‌خبریم. زیرا ضمیر ناآگاه بنا به تبیینی دیگر از لکان «دیسکورس غیر» است. ازین رو او بسان لغزشی در سطح بروز می‌کند و ما را می‌لغزاند، به تته پته می‌اندازد. یک نماد جالب این دانش ناآگاه را ما در عشق می‌بینیم. زیرا آن

چیزی که در يك دیدار كاملا تصادفی ناگهان یا بتدریج شعله ی عشق را برافروخته می کند چیست؟ دانش و شناختی که بقول لکان دو عاشق و معشوق با هم تقسیم می کنند و یکدفعه ته دلشان یا بهتر بگویم روی لبانشان این کلمات ناگفته و تمنامند نقش می بندد که او خودش است و تن و دل از لمس این شور و تمنا می لرزد و سرخ می شود. طبیعی است که «این خودش هست»، می تواند بعدا دروغ از کار دربیاید یا ناکافی باشد. اما حتی وقتی دروغی باشد باز همین دروغ تمنا و متنی پس زده را بر ما اشکار ساخته است و آنچه نمی خواستیم ببینیم. ازینرو بقول فروید «ضمیر ناآگاه دروغ نمی گوید». یا زیرا این در ذات عشق و نیز تمنا یا شناخت بشریست که همیشه برپایه دروغ و خطایی یا وهم بهشت گمشده ایی شروع می شود و تفاوت عشق قوی با عشق گرفتار در خیال باطل این است که اولی هم به دانش ناآگاه و نواهی درونش تن می دهد و جلو می رود و هم به نواهای بعدی این دانش ناآگاه که به او می گوید این عشق و معشوق همیشه بخشا غریبه و متفاوت و دلهره برانگیز باقی می ماند و همیشه يك جایش می لنگد تا عشق و رابطه تحول یابد. تا هزار روایت از این شور نمادین و ناآگاه/خیالی/رنال بوجود آید و هم عشق و دیگری همیشه متفاوت لمس شود و هم عشق بسان دیدار با «چیز ناممکن، زاین و هستی» به ما امکان دهد جاودانگی را به شکل لرزان و شکننده در لحظه تجربه بکنیم. بتوانیم شیدایی و کامجویی بنیادین و تپینده زندگی انسانی را احساس بکنیم. خصلت «ایمانس و درون بودی» زندگی را به گونه ایی لمس بکنیم، خواه از منظر لکانی به آن بنگریم یا از منظر دلوزی و دیگری. جایی که متن عشق همان میل لمس یگانگی ناممکن و تکرار جاودانه ناممکن است در لحظه ی فانی و دم ممکن. زیرا اگر بقول کیرکه گارد «لمس بیزمانی فقط در لحظه و با تن دادن به لحظه ممکن است»، مثل وقتی که ما چنان غرق نوشتن یا عملی می شویم که زمان را فراموش می کنیم، آیا آنگاه عشق و آغوش معشوق نیز محلی برای لمس شکننده و شوریده ی این «چیز ناممکن» و کامجویی ناممکن نیست؟

بنابر این بقول اوکتاویو پاز عشق «همان تاجی از خار» است. همانطور که در معنای نیچه یا لکانی بایستی عشق همیشه با طنز و خنده ایی همراه شود تا اسیر خویش نگردد. اینکه عشق وحدت اضداد است اما نه به شیوه سنتز هگلی بلکه به این شیوه که مفاهیم متضاد از ادی/وابستگی، مطلقیت معشوق و نسبییت شور جنسی و عشقی با یکدیگر پیوندی تنگاتنگ و متقابل ایجاد می کنند بدون آنکه یکدیگر را نفی و در خویش حل بکنند. اینکه تنها وقتی می توانی یگانگی در عشق را لمس بکنی که تن به قبول تفاوتها بدهی. اینکه بقول لکان وقتی بگویی معشوق یا پارتنرم را کامل می شناسم، پس با تصویر خودشیفتگانه خودت روبرویی و نه با عشق که محل حضور دگربودگی معشوق و هستی نیز هست. زیرا عشق همیشه بقول لکان و رای معشوق به عشق و جهانی مجهول اشاره و عشق می ورزد. در معنای هایدگری به زاین و هستی فراموش شده اشاره می کند. ازین رو عشق چون حالت عاشق غزل غزلهای سلیمان تا عاشق حافظ یا چون دیسکورس عاشق رولاند بارت حالتی شوریده و شیدایی دارد، چون عشق امکان و اختراعی بشریست تا دیگر بار و برای دمی جهان شوریده و تمنامند و چیز ناممکن نمایان شود. زیرا به قول نگاه متفاوت دلوز ما «در عشق نه تنها به معشوق بلکه بدنیهایی عشق می ورزیم و در پی بسویشان می گشاییم». زیرا این خصلت همپیوند عشق و تمنامندی یا دزیر است که باعث می شود باوجود هر شکست و دردی یا دقیقا به همین دلیل دوباره مثل تیتیر سمینار نهایی لکان عاشقانه فریاد بزیم: باز هم، باز هم، یکبار دیگر، انکور، انکور.

یا اگر بخواهیم چون ویتگنشتاین بگوییم «که فقط از چیزهایی صحبت بکنیم که می توانیم روشن درباره شان سخن بگوییم وگرنه بایستی خاموش بمانیم»، آنگاه بایستی از عشق و تمنا کمتر سخن بگوییم، زیرا اینجا دقیقا به لکنت می افتیم، به بی زبانی. و با این حال دقیقا عشق از یکسو و تمنامندی از سوی دیگر باعث می شود که ما پی ببریم که وقتی نمی توانیم درباره ی چیزی روشن سخن بگوییم، شاید این شروع زبان و جهانی نو و یا عشقی نو می باشد.

از طرف دیگر عشق در ایران و در شرق گرفتار معضلی دیگر است، معضلی که یکایک ما بخوبی چشیده و می شناسیم، حتی اگر فعلا توانایی عبور مشترک و همگانی از او را نداریم. آنچه اما سرنوشت و درخواست دیسکورس عشق و ناآگاه از ما است. اینجا عشق به «باری سنگین، به سنگینی غیر قابل تحمل زندگی» تبدیل می شود و سترون و خشک می شود. زیرا عشق نمی خواهد به قبول تفاوت و کمبود و به تنانگی و اروتیک تن بدهد، به پارادوکس و وحدت اضداد آزادی که از وابستگی ثمره می گیرد و وابستگی که از آزادی نشات می گیرد. زیرا می خواهد عشق را بسان مادر و یا پدری داشته باشد. می خواهد بهشت گمشده را داشته باشد و زندانی بکند و این فانتسم اوست که بهایش سترونی و گرفتاری در دور باطل است. بهایش خراباتی شدن دیروز

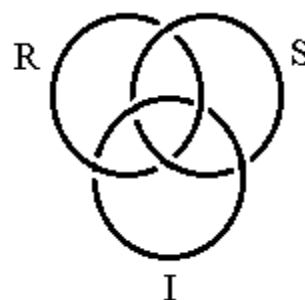
بدنبال یک وحدت وجود ناممکن با دیگری و یا با یک آرمان و ایده ال است، و امروز به شکل همسو و دیگرش و به سان پوچ خواندن عشق و رشد دروغ و شکست در روابط است. یا به این شکل که یکایک ما بحران عشق خویش و دیسکورس عشق فرهنگ خویش را می بینیم و می خواهیم جوابی بیابیم. جوابی که همان تمنا و خواست این دیسکورس و زبان است. زیرا همانطور که لکان می گوید، تمنا من یا ما تمنای غیر است. اینکه به شکل کورمال کورمال جستن فردی و جمعی، یا به شیوه ی ریسک و جرات به روایات و حالاتی نو از عشق و رابطه، بدنبال ادبیات و زبانهایی نو از عشق و از عرفان و غیره، بخواهیم به این ضرورت تحول و ورود به این صحنه ی متفاوت عشق پاسخ بدهیم و از آنجا قادر به ایجاد هزار روایت و فلات خویش از عشق به سان بازیگران نو و خندان و شرور عشق باشیم.. زیرا عشقی که تحت فرمان ایده ال عشقی بزرگ و مطلق و میل رسیدن به او یا خشم به او باشد، محکوم به مرگ و سترونی و عذاب زمینی و الهی است.

در این بستر تحولات جهانی و بویژه تحولات دیسکورس مدرن در زمینه ی عشق، طبیعتاً نگاه روانکاوی نیز شکل و تحول می یابد. زیرا روانکاوی بخشی از دیسکورس مدرن است و همزمان او را به نقد می کشد. ازینرو می بینیم که فروید توجه اش بیش از هر چیز متوجه «عاشقی خودشیفتگانه» و تأثیراتش مضرش است و کمتر به «عشق یا لائو» می پردازد، با آنکه حتی رانش زندگی خویش را رانش عشق می نامد. ( در متن نویسنده این مباحث را بخوبی توضیح می دهد و من نیز توضیحات تکمیلی لازم را آنجا ارائه می دهم). نسل اول روانکاوی یعنی روانشناسی من آنا فروید و دیگران و نیز نسل دوم روانکاوی یعنی «تنوری ابژکت ریلیشن» و «روانشناسی خود» کسانی چون ملانی کلاین، وینیکوت یا کوهوت، کمتر علاقه ایی به بحث عشق بشخصه دارد. آنچه بیشتر مورد بحث است «روابط عاشقانه و پارتنری» و حالات و معضلات آن است، یا بحث نارسیم و عشق و ارتباط با ابژه خودشیفتگانه مطرح و اساسی است، (مانند بحثهای مهم دکتر ویلی که در نقد در لینک ادبیات از آن استفاده کرده ام)، یا نظرات جالب و قوی کوهوت، وینیکوت، ملانی کلاین و غیره در زمینه مباحث خودشیفتگی و حالات کودک و تأثیراتش بر آینده و در روابطش. یا از طرف دیگر در مکاتب دیگر پسکوتراپی یا روانشناسی، بحث عشق به طور عمده به شکل «راههای دستیابی به عشق خوب» مطرح می شود، یا به شکل روانشناسی مثبت و عشق مثبت و غیره. اما همه ی اینها در کنار جوانب خوششان، در واقع از درگیری و دیدار با بحث «عشق» و چشم اندازهایش در می روند و از جهاتی مثل دیسکورس مدرن کلاسیک عمدتاً سعی می کنند عشق را نمادین و عقلانی و کوچک سازند. تا سوژه ی مدرنی که می خواهد «تمنایند نباشد»، و تن به دلهره ی تمنا و نیازش به دیگری ندهد یا کمتر بدهد، بلکه «حاکم بر تمنا» باشد، حال «حاکم بر عشق بالغانه، مثبت و با کمترین دردسر» خویش باشد و طبیعتاً با بیشترین کامجویی اروتیکی و عشقی. چیزی که این وسط اما پس زده و سرکوب می شود، در واقع «عشق و شور پرشوری» است که از یکسو قدرت «سوبورسیو» دارد، زیرا ما در لحظه ی عشق معمولاً امنیت خانواده و جامعه را بهم می زنیم و چیزی متفاوت می طلبیم که عمدتاً برای دیگران غیر عقلانی و احمقانه است. همانطور که با سرکوب عشق «اغوا» نیز پس زده و سرکوب می شود و تن به عشق و دیگری دادن. یا دیگر بار تمنا و ضمیر ناآگاه و رخدادها پس زده می شوند. ازینرو می بینیم که از یکسو نظریاتی چون «درباره ی اغوا» ژان بودریار و یا کتاب «دیسکورس یک عاشق» از رولاند بارت و دیگران بروز می کند و شاید بتوان گفت قبل از همه ی اینها بویژه لکان و نگاه او به عشق.

زیرا لکان، همانطور که در بحث می بینیم، هر چه بیشتر به موضوع «عشق یا لائو» می پردازد و آنچه عشق را خاص می کند، شوریده و شیدا می کند، زیرا عشق از یکسو با «کمبود و فاصله» درگیر است و از سوی دیگر نگاهش در پشت معشوق معطوف به هستی و زاین یا به ساحت رئال لکانی است. نگرشی که بویژه برای لکان متأخر تهمت «عارف بودن و رازورز بودن» را نیز بیار می آورد. اما حتی اگر بگوییم که لکان در نظرات نهاییش به نگاه عارفانه، اکستازه وار و شوریده، نزدیک می شود، اما عارفی نقیضه گو، پارادوکس و طنزگو است. ازینرو لکان با طنز دروغ عشق را نیز می بیند و اینکه ما در عشق و در اوج صداقت عاشقانه در حال یک شیدای مردانه و نمایشگری (ماسکراد) زنانه هستیم، در یک بازی جنسیتی قدرت/عشق و راز و نیاز، فالوس داشتن/فالوس بودن هستیم. اینکه در عشق ما چیزی را می دهیم یا می طلبیم که نداریم یا نمی خواهیم. زیرا عشق را نمی توان داشت یا نمی توان عشق بود. همیشه فاصله ایی و کمبودی نهفته است. به زبان طنز لکانی «عشق اعطای چیزی است که آدمی ندارد و به کسی که میل دریافتش را ندارد». او نمی

گذارد که دروغ عشق و آنجا که عشق می خواهد کمبود را نفی بکند و جاودانگی را کامل در آغوش بگیرد، چشمش را کور بکند، همانطور که نمی گذارد، با وجود پیوند تنگاتنگ، تمنا و عشق با هم یکی شوند. اما مرتب به این «صحنه ی پارادوکس و بنیادین عشق» نزدیکتر می شود و به این دلیل نگاهش مرزهای قبلی را پشت سر می گذارد و به لمس بهتر صحنه و سناریوی عشق نزدیک می شود که در عین بی زبان بودن و ناممکن بودن به بیانش، مرتب می خواهد و مجبور است بیان شود و نوشته شود. همانطور که می توان دید لکان نیز بشخصه در بحث عشق با مرز خویش روبرو می شود و جایی که حال می توان در پایان این ترجمه سوالات نوینی مطرح کرد و آنجا که هم می توان از لکان برای ایجاد روایات قویتر از عشق آموخت و هم با لکان در بحث عشق کاری را کرد که او با فروید انجام داد. اینکه از در پستی ساختار لکان وارد بشوی و آنگاه مبحث او را از مرز و حدش عبور بدهی، با مباحث و نظرات دیگر پیوند بدهی و به سرحدات و فلاتهای جدید از لمس عشق و هزار فلات عشق دست یابی. خوانشی که یک نمونه اش را در پس گفتار تلاش و ارائه می کنم.

نکته ی نهایی قبل از ورود به بحث و برای درک نگاه لکان این است که از یاد نبریم برای لکان انسان موجودی تمنامند است که همیشه بدنبال یک «ابژه ی گمشده ای» می جوید که همان ابژه کوچک آنزد لکان است. زیرا اگر برای فروید هر «یافتنی» یک «بازیافتن» است، حال لکان این ایده ی فرویدی را به این جا و جهان جدید می کشاند که «محبوب گمشده، مطلوب گمشده» ایی که ما در هر زمینه ایی بدنبالش می جویم، در واقع نه تنها تلاش برای بازیافتن بهشت گمشده ایی است که هیچگاه نبوده است، بلکه بخشی از این محبوب گمشده همیشه یک چیز ناممکن و مجهول باقی می ماند. یعنی اگر فروید عمدتاً در نگاهش به انسان به دو ساحت «خیالی و نمادین» قناعت می کند، حال نگاه لکان عمدتاً به حالت «ساختاری سه گانه» است و او در کنار ساحت نمادین و خیالی حال ساحت رئال یا امر واقع را وارد می کند که همان مرز و کویر واقعیت نمادین ماست، چیز مجهولی است که همزمان کابوس وار و کامجویانه است. از طرف دیگر این سوژه تمنامند نیازمند دیگری و غیر است، زیرا «تمنایش تمنای غیر یا دیگری بزرگ» است. چیزی که به این معناست که ما در هر عشق و تمنا به هدف یا به معشوقی واقعی، همزمان در ورای او به چیزی بزرگتر نیز عشق می ورزیم که همان دیگری بزرگ چون فرهنگ و زبان و غیره است. اینکه وقتی به معشوق عشق می ورزیم، در او بدنبال عشق نیز می گردیم، عشقی که توسط فرهنگ و زبان ما بر ایمان معنادار و مهم می شود. به این دلیل لکان انسان و هر پدیده ی انسانی را ترکیبی از این سه حالت «نمادین/خیالی/واقع» می داند که به شکل دوایر برومه ایی ذیل در هم تنیده اند و بدون هم ممکن نیستند:



اگر بخواهیم با دو مثال مشخصی که به بحث ما بخورند، این سه ساحت را شرح بدهیم، آنگاه می توان ابتدا گفت که هر انسانی، یکایک ما، در بخش یا ساحت نمادین خویش آن چیزی است که در عرصه ی زبان و فرهنگ قرار دارد و می تواند تعبیر و تفسیر بکند و بگوید من این یا آن هستم و تحول یابد. جایی که با تمناهای ناآگاه خویش روبرو می شود و بایستی روایت خویش از آنها را بیافریند. بخش خیالی انسان و سوژه همان بخش خودشیفتگانه ی اوست و آنجا که با تصاویر ایده ال درون و بیرون خویش روبرو هست و با فانتسمهای مسحورکننده ی خویش. بخش رئال یا واقع او بخشی است که قابل بیان نیست و یا قابل تغییر نیست، مثل نام شخصی که در هر زبانی به یک شکل نوشته می شود. ازینرو به عنوان جسم در واقع انسان همان ساحت رئال است، زیرا همیشه از هر قالب و عکسی یکجایش بیرون می زند و همزمان فقط به عنوان جسم نمادین یا سوژه نمادین می تواند به لمس تنانگی، تمنا یا عشق دست یابد. همانطور که اگر بخواهیم عشق را با این سه بخش

تنگاتنگ تعریف بکنیم، آنگاه بخش نمادین عشق و معشوق آن چیزی است که ما را کنجکاو و با خویش درگیر می‌کند، به لرزیدن و تپش قلب و لمس دانش و حقیقتی ناآگاه و آوار می‌کند، به تعبیر و تفسیر و ارزش‌گذاری وامی‌دارد، به لمس تفاوتها و تشابها قادر می‌سازد. بخش خیالی عشق در واقع تصویر زنی خیالی، پدر یا مادری خیالی است که این معشوق به او شباهتی دارد و به این خاطر برایمان زیبا و شکوهمند و مسحورکننده است. بخش رئال و یا واقع عشق اما بخشی است که غیر قابل بیان است، ما را «میخکوب و بی‌زبان» می‌کنند، محل شیدایی و خلستگی عاشقانه است و چه عجب که در نگاه لکان این بخش با «زن و ژوئیسانس زنانه» پیوند می‌خورد. اگر بخش مردانه‌ی ما بخش تمنامند ما است که در عرصه‌ی زبان قرار دارد و بدنبال محبوبی می‌جوید و تحول می‌یابد، آنگاه بخش زنانه‌ی ما همان بخش عشق است که از جهاتی غیر قابل نمادین و سرکش است و همزمان بسان ژوئیسانس غیر، بسان ژوئیسانس و کامجویی خاص و شیداوار سبب می‌شود که ما «دمی» به لمس «چیز ناممکن» دست یابیم. اینکه در عین خنده داری و حماقت عشق یا تمنامندی، هر دو در واقع سبب می‌شوند که انسان بدنبال چیز ناممکن بجوید و مرتب چیزی نو بطلبید. اینکه به قول سمینار متاخر لکان «انکور/ باز هم» در واقع این انسان عاشق فریاد بزند: یکبار دیگر، باز هم عشق می‌خواهم و عاشقی، تکرار جاودانه را می‌خواهم تا تفاوتی نو بیافرینم. (یا راستی آیا نمی‌توان گفت که وقتی لکان متاخر اثره با محبوب گمشده را بسان حلقه‌ی چهارم در میان حلقه‌های برومه ایی خویش می‌گذارد، چیزی که او «سینتھوم» می‌نامد، به عنوان حماقتی که همزمان اساس آزادی بنیادین و کامجویی ناممکن بشری است، در واقع از عشق نیز سخن می‌گوید؟)

در انتها بایستی که از یاد نبریم ما بطور کلی در واقع با دو لکان روبرو هستیم. لکان جوان یا متقدم که به زعم ژریژک در کتاب «اندام بدون جسم. ص 142» یک «لکان نمادین و کستراسیون» است و سپس «لکان متاخر» یا «لکان پس از کستراسیون» که هر چه بیشتر ساحت رئال در تفکرش و در ساختار سه‌گانه اش مهمتر می‌شود و اثره کوچک به «حلقه‌ی چهارم» و میانی و اصلی در دوایر برومه ایی تبدیل می‌شود. (و دقیقاً این لکان متاخر و دلوز جوان به زعم ژریژک به ملاقات یکدیگر می‌توانند برسند، بدون اینکه تفاوت‌هایشان نفی شود. یا اینجا می‌توان نزدیکی «ساحت رئال» لکان و «ساحت رئال» دلوز را دید). طبیعتاً به همراه این تحولات و همانطور که در متن می‌بینیم، نظرات و تمنامندی لکان شوریده وارتر و پارادوکسیکالتر می‌شود و نیز مباحث عشق او و اینجا دقیقاً مرز و حدی از لکان است که می‌توان آنگاه لکان را به دیدار با دلوز، بارت و دیگران کشاند و مبحث عشق او را به باور من هرچه قویتر و چندنحویتز کرد و یا به کمک او به قدرت عشق خندان و شرور دست یافت، معضل دیسکورس عشق ایرانی را بهتر فهمید و با قبول «کستراسیون و کمبود» از بحران عشق فردی یا جمعی ایرانی عبور کرد. دیسکورسها و مناظر نوینی، روایات نوینی که ابتدا وقتی به کمک لکان و این متن هر چه بیشتر وارد «صحنه و سناریوی بنیادین عشق» شدیم، می‌توانیم به آفرینشش بهتر بیانیشیم. پس ابتدا به سراغ دیدار لکان با عشق و خوانش ریکور از او برویم.

#### ادبیات:

1/ این لینک در واقع شکل اولیه و بدون ویراستار نهایی نقد جامع «بحران عشق ایرانیان» است که در آنجا با کمک نظرات فروید و اوکتاویو پاز و از سوی دیگر روانکاو معروف مباحث زناشویی و روابط عشقی یعنی دکتر ویلی به نقد بحران عشق مدرن و ایرانیان می‌پردازد. شکل نهایی و ویراستار شده‌ی آن در کتاب «از بحران مدرنیت تا رقص عاشقان و عارفان زمینی» منتشر شده است و آنجا نیز از نگاه لکان استفاده شده است. لینکهای دیگر برخی نقدهای مابعدی و همپیوند در زمینه عشق و بحران عشق می‌باشد که می‌تواند برای خواننده مفید باشد.

<http://www.asre-nou.net/1384/khordad/7/m-kavosh8.html>

[http://radiozamaaneh.com/idea/2007/07/post\\_132.html](http://radiozamaaneh.com/idea/2007/07/post_132.html)

[http://zamaaneh.com/idea/2008/02/post\\_245.html](http://zamaaneh.com/idea/2008/02/post_245.html)

2/ نکته ی جالب و حاشیه ایی این نقد بر حافظ از منظر نیچه و روانکاوی این است که این نقد آن زمان توسط آقای جامی در سایت زمانه ممنوع الاینترنت شد و سپس نویسنده. زیرا بهر حال حافظ بزرگ از جهاتی یک «فتیش ایرانی» است و نقد قوی او همیشه خشم فرزندان را بار می آورد که خیال می کنند کسی در حال دزدیدن چیزی از آنهاست و نمی بینید که آنچه خیال می کردند در دست دارند، فقط یک فالوس خیالی و دروغین بود و نه متنی به نام حافظ که فقط می توان به او مناظر و چشم اندازهای متفاوت گشود و حافظ های متفاوت آفرید.

[http://www.sateer.de/1982/05/blog-post\\_22.html](http://www.sateer.de/1982/05/blog-post_22.html)

عشق موضوعیست که می توان درباره اش این سوال را از خویش کرد که آیا او واقعا جزو مفاهیم روانکاوی هست یا نیست. یا آنکه موضوعی است که بیشتر برای روانشناسی یا حتی برای فلسفه مهم می باشد. فیلسوفانی، که لکان درباره ی آنها یکبار گفت که «آنها فقط درباره ی این سخن می گویند».

اگر ما کتاب معروف «واژگان روانکاوی» از لاپلانژ و پونتالیس را باز بکنیم، آنگاه در آنجا توضیحی درباره ی واژه «عشق» نمی یابیم. اگر می خواهیم در این واژه نامه چیزی درباره ی عشق بدانیم، بایستی در زیر مقوله ی «ابژه یا مطلوب» جستجو بکنیم و آنجا به این تعریف از عشق برخورد می کنیم: عشق به عنوان مطلوب، در پیوند با موضوع «ارتباط با مطلوب (ابژکت ریلیشن)» 1.

ارتباط با مطلوب، یا بنا بر این «انتخاب مطلوب» \_ یک بحث محوری در روانکاوی در سالهای 1950 است. یعنی زمانی که لکان تازه با آموزش تئوری جدید خویش شروع کرده است. تئوری جدیدی که در آن، به زبان او، موضوع بدور رابطه ی سوژه با دیگران، یا بدور عشق سوژه با دیگران می گردد. در آن زمان معمولاً در مورد بحث عشق به اثر اصلی فروید در این زمینه یعنی «درآمدی بر خودشیفتگی (نارسیسموس)» اشاره و استناد می شد که در آنجا می توان خواند: «ما می گوئیم که انسان دو مطلوب جنسی اصلی دارد: خودش و زنی که از او مراقبت می کند (...). (زیگموند فروید. درآمدی به موضوع نارسیسم در منتخب آثار دانشگاهی. جلد سوم. ص. 54). از این منظر فرویدی برای انسانها چهار نوع از «فیکس شدن یا تثبیت» بر روی یک ابژه یا مطلوب وجود دارد: سه تایی اولی بدور خود شخص می چرخند. ما چیزی را دوست داریم که خودمان است، گذشته ما بوده است و یا آینده ما می تواند باشد. چهارمین نمونه عشق مربوط به انتخاب یک مطلوب بیرونی است: ما به آدمی عشق می ورزیم که بخشی از خود ما بوده است \_ این نمونه عشق نارسیستی است. یا ما به زنی عشق می ورزیم که ما را تغذیه می کند و یا مردی را دوست داریم که از ما مواظبت و حمایت می کند: این نمونه ی عشق لم دهنده (تیپ عشق تکیه گرانه) است، که در حقیقت همیشه یک نمونه از عشق خودشیفتگانه یا نارسیستی باقی می ماند. 2

یادمان باشد مفهوم یا تصویری که فروید استفاد می کند تا درباره ی این عشق به مطلوب سخن بگوید، به جز چند استثناء، مفهوم «عاشقی یا شیفتگی» 3 است و آن را بر مفهوم «عشق (لاو)» ترجیح می داد. \_ در زبان فرانسوی از واژه «اناموریشن» 4 استفاده می شود. اما لکان اینجا دوباره کلمه ای جدید می سازد و آن را «عاشقی/نفرتی» می خواند. 5. عشق (لاو) را فروید چیزی می نامد که در زبان عامه به عنوان عشق نورمال و معمولی خوانده می شود. اما او همزمان اضافه می کند که این عشق نورمال، چیزی بیشتر از باور به داستان شاعرانه ی درباره ی اسطوره ی اریستوفانس نیست: در این اسطوره ی یونانی می بینیم که هر زن یا مرد «دوپاره» شده است و با شور و شوق عشق بدنبال «نیمه ی گمشده» ی خویش و یگانگی از دست رفته می گردد. عشق کاملاً معمولی، یعنی آتش شوقی که (ما آدمهای معمولی یعنی روان نژندها یا نوپروتیکرها) را هر از چندگاهی در بر می گیرد، برای فروید در واقع «شور عاشقی و شیفتگی» است. چیزی که در واقع کمتر شاعرانه و آرام است! 6

لکان در مقابل موضوع کنجاویش قبل از هر چیز «عشق» بشخصه است. مشکلی که البته در پایان خویش را نشان می دهد، این است که آیا می توان از عشق یک مقوله و مفهوم ایجاد کرد. یعنی همان کاری را با او کرد که لکان با طرح مفاهیم «آرزومندی یا تمنامندی (دزیر)» و یا «ژوئیسانس یا تمتع» انجام داد. اما بهر شکل: حتی اگر عشق در تئوری لکان یک «یکدستی و سازواری مفهومی» ندارد، اما او در مسیر تحول آموزشهای لکان دارای داستان تحول و تکامل خویش است و از این داستان و مراحلش می خواهم اینجا برایتان صحبت بکنم.

ابتدا بایستی اما چیزی عجیب و غریب را مد نظر بگیریم: لکان در دهه ی میان 1950 تا 1960 خیلی زیاده در باره ی عشق سخن گفته است ( از همان سمینار اول او تا سمینار درباره ی « انتقال قلبی»). سپس یک دوره ی سکوت در این باره قرار دارد: ده سال تقریباً هیچ چیز درباره ی عشق از لکان شنیده نمی شود. منظورم این است که در این زمینه نزد او هیچ چیز نویی بروز نمی کند. اما سپس این موضوع مثل ققنوسی از درون خاکستر در پایان یک دوره ی ده ساله در سمینار معروف، منظم و قویش یعنی « انکور ( باز هم)» دوباره ظهور می کند. در پایان سالهای 196 و 1977 ( انکور در سالهای 73/1972 طرح می شود) یک نوع فینال موزیکالی رخ می دهد: ما شاهد یک تحول نو و قدکشی نوین بحث عشق نزد لکان هستیم که در آن او با تلاش و زحمت سعی می کند موضوع عشق را از چنگال خیالات باطل بیرون بکشد و او را به عنوان چیزی نو سامان دهد. عشق به عنوان «چیزی که ساخت رنال (امر واقع) را دمی لمس یا قابل لمس می کند». ما در مسیر این بحث خواهیم دید که لکان منظورش از این چشم انداز نو چیست.

به امید اینکه بتوانم برایتان بخش های مختلف و دنباله دار این قطعات موسیقی را بهتر قابل فهم بکنم ( ما برای لمس بهتر مطلب نزد استعاره ی موزیکالی می مانیم)، می خواهم مسیر لکان در زمینه ی موضوع عشق را به چهار دوره یا چهار پله تقسیم بکنم. شاید این تقسیم بندی کمی اجباری و مبالغه آمیز بنظر آید، اما این تقسیم بندی کمک می کند که به شما اطلاعات لازم درباره ی مباحثی را بدهم که می خواهم اینجا مطرح بکنم. اینجا می خواهم همزمان از فرصت استفاده بکنم، تا مقولات مختلفی را که لکان خلق می کند و ما ردشان را دنبال می کنیم، بهتر قابل فهم سازم. برای اینکار ابتدا یک « نگاه اجمالی» به موضوع بحث می کنم و سپس مفاهیم اصلی را، تا آنجا که بتوانم، یکی پس از دیگری روشنتر می سازم. برای درک بهتر موضوع این شیوه سودمند است که بتوان به این مفاهیم در زنجیره ی منطقی شان در کل محل و جایگاه درستشان را اعطا کرد.

در ابتدا یک گروه از ده سمیناری از لکان قرار دارد که از بیانات او درباره ی عشق عملاً مملو و لبریز می شوند. اینجا سه قطعه یا ملودی اصلی موسیقایی می بینیم:

ابتدا این شیوه را می بینیم که لکان در واقع با موضوع عشق بشدت به شیوه ی «بدگویانه یا نفی کننده» برخورد می کند. عشق به یک شور و حرارت تقلیل داده می شود، به یک «شوریدگی (پاسیون)»، (با این واژه پاسیون یا شوریدگی لکان مفهوم «عاشقی یا شیفتگی» نزد فروید را به فرانسوی ترجمه می کند). در قطعه ی دوم موزیک لکان مصممانه دست به یک پرش و جهشی می زند که دوست دارم بگویم، تا عشق را نجات بدهد. یعنی او حال ادعا می کند که چیزی بجز عشق خودشیفتگانه نیز وجود دارد. لکان آن را «عشق در شکل کمال یافته ی آن» می نامد. در قطعه ی سوم اثر خویش لکان به این نتیجه گیری می رسد که ایده ی عشق به عنوان جستجوی یک «بخش تکمیل کننده (نیمه ی گمشده. مترجم)» توسط دیگری بناچار عشق را به عرصه ی یک تصور افسانه وار می کشاند. لکان حال در جستجوی سوژه ی مکمل جنسی است و به دقت بدنبال او پژوهش و جستجو می کند. او بدنبال آن چیزی است که به حالت سطحی می توان آن را جستجو بدنبال «چیزی دیگر. 7» نامید. اینجا موضوع ساختن یک ابژه و مطلوبی است که کاملاً از جنس و نوع دیگری است. این دو تلاش در واقع همزمان صورت می گیرند و یا دقیقتر: این تحولات نتیجه ی بلاواسطه ی یک برداشت یا انگاشت کاملاً نوین از سوژه هستند. سوژه ای که اکنون یک «سوژه ضمیر ناآگاه، سوژه ناآگاه» است! این تعریف در این معنا نو است که سوژه از حالا بعد فقط در رابطه با زبان تبیین می شود. با این کاری که لکان می کند، ما شاهد آن چیزی می شویم که می توانیم آن را یک تغییر و تحول ماهوی تناسبها (چرخش و تحول هماهنگیها) بنامیم. آنچه که می توان درباره ی عشق گفت، حال تحت عنوان مفهوم «تمنمندی، آرزومندی (دزیر)» فرمول بندی می شود.

سپس یک دهه بدنبالش می آید که لکان در آن چندان به موضوع عشق علاقه ای ندارد، بلکه بیشتر مشغول این است که عرصه و قلمرو تمنمندی را ژرفا بخشد. در این سالها می توان دوباره دو قطعه موزیکالی را تشخیص داد.



اولاً: لکان آن چیزی را به اتمام می‌رساند که من در بالا «چیزی دیگر» نامیدم، یعنی تحت نام معروف «ابژه ی کوچک آ، یا مطلوب جزئی» می‌شناسیم. او این ایده نو را بدین طریق تکامل می‌بخشد که دقیقتر نشان می‌دهد چه چیزی در فانتسم در واقع تمنا را در حرکت و تکاپو نگاه می‌دارد. برای این کار اما او مجبور است دیالکتیک ارتباطی را مشخص و ظاهر سازد که این ابژه کوچک آ را با آن چیزی در ارتباط قرار می‌دهد که در روانکاوی «فالوس» نامیده می‌شود. آنگاه در نهایت آن مفهوم آخری بوجود می‌آید که ما با آن درگیر و مشغول خواهیم شد، یعنی مفهوم «ژوئیسانس یا تمتع».

دوماً: بر پایه این مفهوم ژوئیسانس بایستی لکان حال به این سوال پاسخ بدهد که «تفاوت جنسیتی» به چه معناست و مهمتر از آن ژوئیسانس زنانه دارای چه مشخصه ای است. در پایان باید او به این شناخت دست یابد که میان جنسیت‌ها «اتفاقی نمی‌افتد». یعنی اینجا یک «اختلال عملکردی» وجود دارد که خویش را به صورت یک «ناکامی و شکست» نمایان و بیان می‌کند. ناکامی و شکستی که با این حال جهان را در حرکت نگاه می‌دارد! 8

سپس ما به ده سالی وارد می‌شویم که در آنها عشق موضوعی برای لکان نیست. اما بر آستانه ی این ادعا که «ناکامی» در عرصه ی جنسی رخ می‌دهد، چیزی که لکان از رابطه ی دو جنس با یکدیگر بیرون می‌کشد، ناگهان او غیرمنتظرانه دوباره به سوی عشق باز می‌گردد. حال او عشق را به سان یک «جایگزین»، نماینده و جانشین آن چیزی می‌بیند که در رابطه ی جنسی زمینه ساز شکست می‌شود. یعنی اینکه بخواهی از دو تا یکی و یگانگی بیافرینی. (منظور تلاش و امکان نهفته در عشق برای لمس یگانگی با دیگری و جاودانگی در لحظه است. مترجم).

من در بالا از یک «جمع بندی و فینال موزیکالی» سخن گفته ام: موضوع آن در واقع آخرین تلاش لکان است تا عشق را از حضورش در قلمروی وهم و خیال باطل بیرون بکشد. زیرا حتی اگر عشق بتواند یک «جایگزین» بوجود آورد، اما باز هم هنوز گرفتار این جایگاه خاصش در قلمروی وهم و خیال باطل (در وهم وحدت وجود نهایی. مترجم) باقی می‌ماند. لکان اینجا به حالتی دومعنایی از چیزی سخن می‌گوید که مشخصه ی «نوشتار عشق» است؛ او برای توضیح این مطلب به یک بازی کهن یعنی بازی «مورا، 9 بازی سنگ/ کاغذ/ قیچی ایرانی. مترجم» اشاره می‌کند و سعی می‌کند نشان بدهد که این جایگزین یا همان عشق\_ به عنوان رخداد ناب دیدار\_ از مرز وهم و خیال باطل به میزان زیادی عبور می‌کند و آن طوری که لکان می‌گوید، به سان «چیزی که امر واقع را دمی لمس یا قابل لمس می‌کند» بروز می‌کند. این طبیعتاً احتیاج به توضیحات دقیقتر دارد. 10

بنابراین حال ما گام به گام این مراحل را دنبال می‌کنیم. اما شاید لازم باشد که من در ابتدا یک جمع بندی این مراحل گام بگام را در اختیار شما بگذارم. یک جمع بندی که در چهارچوب آن توضیحات من درباره ی مراحل تکامل مفهوم عشق نزد لکان حرکت می‌کند:

1/ مرحله ی بدگویی و تقلیل عشق به عنوان عشق نارسیستی یا خودشیفتگانه

2/ تلاش لکانی، عشق را در قالب عشق کمال یافته نجات بدهد

3/ جایگزینی عرصه ی عشق توسط عرصه ی تمنامندی و سوال درباره ی ژوئیسانس که اینجا بروز می‌کند

4/ ناکامی یا محال بودن «رابطه ی جنسی»

5/ جایگزینی و جبران این شکست توسط عشق

6/ تلاش ، از مرز این وهم و خیال جایگزینی و جبران عبور بکند و او را توسط « حضور امر واقع در دیدار » جایگزین و تعویض بکند.

طبیعتاً من باید مرتب اینجا یا آنجا به نقل قولهایی مراجعه بکنم. با آنکه سعی می کنم تعداد این نقل قولها اندک باشد، اما آنها به باور من لازم هستند، تا استیل لکان را یک بار دیگر بهتر ببینیم. زیرا در نهایت اینجا ما با یک «استیل یا شیوه نگارشی» روبرو هستیم. سبک و استیلی که اغلب و ساده لوحانه به رازگشایی مذهبی وار و یا به استیلی شاعرانه و باروکی متهم شده است. اما استیل در واقع همان «انسان بشخصه» است، همانطور که ما از زمان «بوفون» این را می دانیم.

### ادبیات:

1/ تئوری «ارتباط ابژه وار یا ارتباط ابژه ای، مرحله ی دوم و نسل دوم تئوری روانکاوی بود که کسانی چون ملانی کلاین و کوهوت و دیگران آن را آفریدند. لکان اما هم با نسل اول یعنی تئوری «روانشناسی من» آنا فروید و دیگران و هم با تئوری نسل دوم و «ارتباط ابژه ای» اختلاف نظر شدید داشت و آنها را نقد کرد و از آنها فاصله گرفت، چیزی که از جمله باعث اخراج او از جامعه ی جهانی روانکاوان شد.

2/ در عشق نارسیستی یا خودشیفتگانه که عمدتاً نافرجام است، بنابراین یا شخص مثل اسطوره ی نارسیس عاشق تصویر حال، گذشته یا آینده خویش است و بدینخاطر خود را برای یگانگی با تصویرش به باد می دهد. یا اینکه فرد در یک عشق نابرابر با دیگری مثل عشق مرید/مردی، محبوب/عاشق شیفته گرفتار است. یا این رابطه ی نابرابر و ابژه وار به حالت عشقی است که در آن یکی کودک و دیگری مادر تغذیه کننده یا پدر و مراقب است. لکان در واقع این نوع عشق یا شیفتگی را در مرحله آینه و خیالی قرار می دهد که در آن سوژه اسیر «نگاه» دیگری است و رابطه عشق/نفرتی است. برای مثال این نوع عاشقی در روابط عشقی ایرانی خیلی مرسوم بوده و هنوز هست. زیرا عشق ایرانی تحت تأثیر دیسکورس عارفانه یک میل وحدت وجودی بزرگ با معشوق را دارد که نمادی دیگر از عشق خودشیفتگانه است. زیرا در این حالت می خواهی با تصویرت یکی شوی، با تصویر ایده الت. همانطور که حال در شرایط شکست این تصورات سنتی ما شاهد روی دیگر این حالت عاشقانه یعنی رشد خشم و نفرت به عشق و عدم باور به عشق می باشیم که از جهاتی روی دیگر همان حالت عشق/نفرتی است. یا توجه بکنید به اهمیت «نگاه و چشمها» در فرهنگ ایرانی و موضوعاتی مثل چشم زخم و غیره.

3- Verleibtheit

4- „énamoration

5/ „Hassverliebtheit“/„hainamoration

6/ البته می توان گفت که فروید منظر دیگر و کلی تری از عشق نیز دارد، وقتی او رانش زندگی خویش را رانش اروس یا رانش عشق می نامد. رانشی که همه چیز را به هم پیوند می زند و همزمان در پیوند تنگاتنگ و متقابل با رانش مرگ قرار دارد.

7/ („autre chose“), „etwas anderem

8/ اشاره به جمله ی معروف لکان است که رابطه ی جنسی محال است. زیرا هر دو پارتنر جنسی هیچگاه نمی توانند با سکس چیزی مشترک و یگانه بوجود آورند و همیشه سکس مشترک برای آنها تحت تأثیر تصورات جنسیتی و غیره معانی و تأثیرات متفاوت یا حتی گاه متضاد خواهد داشت.

9/ بازی مورا یک بازی قدیمی است که در ایران و میان کودکان نیز مرسوم بوده است و در آن دو طرف بازی اول دستشان را پشتشان قایم می کنند و بعد یک دست را به جلو می آورند با چند انگشت و همزمان عددی را می گویند. اگر برای مثال دست خودشان سه انگشت نشان بدهد و پنج بگوید و طرف مقابل هم دو

انگشت نشان داده باشد، آنگاه او برنده است. اسم ایرانی‌ش بازی سنگ، کاغذ، فیچی است. در این بازی در واقع تصادف نقش اصلی را ندارد بلکه توانایی تن دادن به لحظه و کنش احتمالی دیگری نقش اصلی را دارد.

10/ منظور لکان این است که عشق به سان حالتی که نه تنها بخشهای نمادین یا خیالی دارد بلکه همچنین ریشه در ساحت رئال و تمتع خراباتی آن نیز دارد، می تواند باعث لمس حالات عمیقتری از ابژه گمشده، هستی گمشده یا شور زندگی بشود. زیرا اگر بگوییم که ساحت رئال یا امر واقع «چیز ناممکن» است که هیچگاه نوشته نمی شود، حال عشق در واقع «تایید و پذیرش ناممکنها» است که مرتب امکانات و دیدار نوین دیگری و عشق را می آفریند. عشق لحظه و دمی است که انسان ساحت رئال را که هم کویر و مرز واقعیت معمولی ما و هم محل همه واقعیات و امکانات است و هیچگاه فهمیده نمی شود، نوشته نمی شود، دمی لمس بکند. لمس کردن و قابل لمس کردن ساحت رئال به معنای لمس شوریدگی و خراباتی زندگی بشری، لمس چیز ناممکن و بهشت گمشده برای دم و لحظه ایی نیز هست. همین توانایی عشق به لمس این چیز ناممکن باعث می شود که عشق به انسان امکانی برای لمس عمیقتر هستی و زندگی و دیگری بدهد. همانطور که از طرف دیگر با خویش معضلات خویش را ببار می آورد و خطر خراباتی شدن و گرفتار شدن اگر که این شور و عشق با قبول کمبود و کستراسیون و با طنز همراه نشود. آنگاه ادمی در این شور خراباتی و در پی وضال با معشوق و دیگری مطلق غرق می شود و از بین می رود. ازینرو لکان نگاهی پارادوکس به هر موضوع و بنابراین به عشق نیز دارد. زیرا نگاه نمادین همیشه تثلیثی است، در مقابله با نگاه دوگانه عشق/نفرتی خیالی.

## مرحله ی اول:

### عشق نارسیستی (خودشیفتگانه)

شرایط لکان را در شروع تعلیماتش بیاد بیاوریم: «جامعه ی روانکاوی پاریس» در حال انشعاب و انقسام است و دانیل لگش یک موسسه ی جدید جدید به نام «جامعه ی روانکاوی فرانسه» را ایجاد کرده است. لگش با لکان متحد می شود و لکان حال با سمینارهای آموزشی باز برای عموم آغاز می کند. با آنکه او از دو سال قبل شروع به اجرای سمینارهایش کرده بود اما این سمینارها نزد او در خانه صورت گرفته بودند. بنابراین قبل از آنکه او سال 1953 سمینارهای عمومی را عرضه بکند، در واقع انباری از مفاهیم خاص خویش را فراهم آورده بود که توسط آنها یک «بازخوانی فروید» و نگرشهای نو به آثار فروید را می توانست ارائه دهد.

لکان حال در تلاش است که در جلوی حضار بیشتری مباحثی را تشریح و روشن سازد که او در جمع های کوچکتر آماده و زمینه سازی کرده است. موضوع او یک «شیوه ی نو» برای گشودن معانی پدیده های روانی است. اگر فروید در سیستمش به تقابل رسمی میان امر نمادین و امر خیالی قناعت و اکتفا کرده بود، حال لکان سیستمی با سه مفهوم یا مقوله اصلی، یعنی با یک ساحت تکمیلی جدید پیشنهاد می کند: ساحت نمادین نه تنها با ساحت رئال بلکه همچنین با ساحت خیالی در رابطه ی سه گانه ی نمادین/خیالی/رئال یا واقع در پیوند است. ( حلقه های سه گانه برومه ایی)

لکان در بخش ساحت یا امر خیالی همه چیزهایی را قرار می دهد که به عرصه ی تصورات و نمایندگان تصورات تعلق دارند. تصوراتی که از یکسو «تصویر خود» ( این همان «مرحله ی آینه» معروف لکانی است)، و از سوی دیگر «تصویر دیگری را» دربر می گیرند.

ساحت نمادین یا امر سمبولیک مربوط به همه چیزهایی می شود که در عرصه ی زبان قرار دارد. یعنی به عنوان چیزی فهمیده می شود که «سوژگی» را تعیین می کند و ارتباط با دیگران را ممکن می سازد. زبان آن چیزی است که که ابتدا و قبل از هر چیز اتحاد با دیگران را برای ما امکان پذیر می سازد.

سرانجام ساحت رئال یا امر واقع: این مکان را لکان محل چیزی قرار می دهد که در سیستم فکری او مرتب در حال تکامل و تبیین نو قرار دارد. بویژه در اوایل رشد و گسترش این ساحت می توانیم بگوئیم که این بخش از واقعیت معمولی یا رئالیته کاملاً متفاوت است. امر واقع هیچگاه بلاواسطه و مستقیم حضور ندارد. او تنها اجازه ی تبیین و لمس خویش را از مسیر رابطه اش با دو ساحت دیگر نمادین و خیالی می دهد: او توسط امر نمادین از واقعیت جدا و مجزا شده است و به عنوان امر واقع از طرف دیگر بهیچوجه کامل قابل نمادین سازی نیست. 1

از همان ابتدای سمینارش لکان خویش را مجبور می دید به عشق بپردازد. علت این اصرار این بود که اولین سوال مهم و محوری که مطرح شد این بود: چه نقشی سخن گفتن یا زبان در «انتقال قلبی» بازی می کند؟ ( انتقال قلبی رابطه ی عاطفی میان روانکاو/فرد تحت درمان است که نقش مهمی در نشان دادن معضل اصلی فرد تحت درمان و دستیابی به تحول نو و بلوغ نو دارد. مترجم).

«در ابتدای تجربه ی روانکاوی عشق قرار دارد». این را لکان قبلاً نیز مطرح کرده بود و او حال دوباره به آن بازمی گردد. زیرا بر اساس نظر فروید گفته می شد که وقتی از «انتقال قلبی» سخن می گوئیم: به این معناست که از عشق سخن می گوئیم. از این عشق انتقال قلبی معروف که اغلب اوقات کم یا بیش آشکار، یا کم یا بیش به حالت پنهان خویش را برجسته و نمایان می کند، همینکه یک سوژه بدون احتیاط و تردید با کسی که به او گوش می دهد، شروع به سخن گفتن یکنند. یعنی همینکه یک «روانکاو» «به بهترین شکلی» صورت می گیرد. من بر روی «اکثر اوقات» تاکید می کنم: زیرا این پیش می آید که در طی مسیر (مرحله ی باصطلاح انتقال قلبی مثبت) یک پیوند عشقی بوجود بیاید. پیوند عشقی که می تواند به حالات کاملاً مختلف بروز پیدا بکند: این احساس عشقی نسبت به روانکاو یا روان درمانگر اغلب اوقات به نفرت تبدیل می شود (بویژه در موارد انتقال قلبی منفی).

لکان به این مشکل دقیقاً از همان نقطه و جایگاهی می پردازد و وارد می شود که فروید آنجا را ترک و رها کرده بود. یعنی آنجایی که دقیقاً یک همسویی میان انتقال قلبی و عشق بوجود می آید، که آنگاه، لکان اینجا تاکید می کند، به حالت شوریدگی عشقی، به سان «عاشقی و شیفتگی 2» مد نظر فرویدی خویش را بروز می دهد. اگر می خواهید اینجا چیزی از «انتقال قلبی» بفهمید، باید این مفهوم عشق را در مجموع و همراه با جوانب مثبت و منفی آن حس و لمس بکنید. لکان تاکید می کند: اینجا موضوع عشق به سان «اروس (لاو. مترجم)» نیست، بلکه عشق به عنوان «عاشقی، شیفتگی یا پاسیون» مد نظر است. یعنی وقتی که عشق از طرف سوژه به سان یک «فاجعه روانی» واقعی حس و برداشت می شود.

«عشق به عنوان اروس» اینجا خیلی سریع به یک پدیده ی حاشیه ای تبدیل شده است، زیرا به او در مجموع از جنبه و دیدگاه یک عملکرد متحدکننده نگریسته می شود: عشق (لاو یا اروس) به عنوان یک «نماد حضور کلی یک اتصال ارتباطی میان سوژهها» دیده می شود. بنابراین هر جا که لکان از «کنکاش روانکاوانه مفهوم عشق» سخن می گوید، آنگاه موضوع مورد نظرش رابطه ی نارسیستی نیست، آنطور که فروید در مقاله ی «درآمدی بر نارسیسم» تشریح کرده است (که در بالا از آن سخن گفتیم).

لکان سپس یک جلسه ی درسی به دقت آماده شده ولی در نوع بیانش بشدت ریشخندوار و طعنه زنانه می گذارد. در آن زمان واقعا سخت بود که عدم علاقه یا بدبینی نسبت به عشق نشان ندهی و لکان حال به خودش اجازه می دهد حرف دلش را کامل بزند. او در آن زمان عشق را چیزی نامید که در «مرکز عرصه کمدی و مسخره قرار دارد»، (و حتی به این مسخره کردن عشق یک درجه جدید اضافه کرد و با هر سمینار جدیدی مرتب از نو بر بُعد اساساً کمدی وار عشق تاکید می کرد چیزیکه حتی در سمینار پانزده از بیست و شش سمینار او نیز خویش را نشان می دهد). اما آیا اینها همه نمی توانند در واقع اشاره ای به حقیقت تراژیک این بُعد و قلمرو نیز باشد؟

باوجودیکه او بخش محوری و اصلی عشق را به قلمرو کمدی وار و مسخره انتقال داده بود، با این حال این موضوع مانع از این نمی شد که او در ارتباط با موضوعات دیگر مرتب عشق را به عنوان یک «فاجعه ی روانی»، به عنوان یک «پدیدار خیالی و نیشدار» تعریف بکند. پدیداری که «به امر نمادین سرچشمه ی حقیقت نامعلومش را» می دهد. بعله، او حتی جلوتر می رود، بدین وسیله که او عشق را عملاً جزو «رانش مرگ» قرار می دهد و سرانجام ادعا می کند: «خوب همه ی ما هم عقیده هستیم که عشق یک شکل از خودکشی را ترسیم می کند».

من بحثم را درباره ی عشق در حالت نارسیستی و چهارچوب شیفته وارش را بیشتر باز نمی کنم، بلکه خودم را محدود به آن می کنم که توسط یک بازخوانی درس گفتارهایی از او انگیزه های لکان را روشن سازم، بویژه که مشخصات کلینیکی این عشق خودشیفتگانه، یعنی متاسفانه باید این را بگویم، به اندازه کافی برای همه آشنا هستند.

لکان راهش را، همانطور که اشاره کردم، زمانی شروع می کند، که او «مرحله آینه» معروف را آماده و تمام کرده بود. اینجا می خواهم کوتاه به آن اشاره ای بکنم. مرحله آینه میان شش ماهگی و هیجده ماهگی در زندگی کودک رخ می دهد. او آن دم و لحظه ای است که در حین آن کودک در برابر آینه ناگهان بر خویش آگاه می شود، که این چیزی که در برابر چشمانش رخ می دهد، یا آنچه در آینه می بیند، «خود او است». مشکل اصلی اما در همین «خود او است» قرار دارد. زیرا کودک نمی داند که تصویری که در برابر چشمانش قرار دارد و در آن خود را بازمی یابد، یک ابژه است که بیرون از او قرار دارد. یعنی این تصویر نسبت به او کاملاً خارجی و بیرونی است. (یعنی کودک با همان تصویر مسحورکننده ایی در آینه روبرو می شود که نارسیست در اسطوره نارسیست در آب در تصویر ذیل می بیند و گرفتارش می شود. تصویری که اما یک تصویر خارجی و نگاه دیگران است. ازینرو این مرحله ی خیالی برای ایجاد «من نفسانی و ایگوی» کودک مهم است و همزمان چون در او دروغی و اغوایی نهفته است، می تواند او را اسیر تصویر ایده ال خویش و ثمراتش مثل نارسیست بکند و خویش را در آینه و آب یا تصویر ایده الش بیاندازد، تا با او یکی شود و بمیرد. عکس و توضیح در پرانتز از مترجم. نقاشی نارسیسم از کاراواکیو)



کودک بنابراین کاملاً ناآگاه از آن است که با یک تصویر روبرو است؛ با تصویری که بر روی او تأثیری بسیار مهم بازی خواهد کرد، همانطور که قبل تأکید کردیم، او خویش را در آن بازمی‌یابد، اما بهتر است اینگونه فرمول بندی نکنیم که او این نیت (التفات) را بدست می‌آورد که خویش را در تصویرش بازیابد و به کمک این تصویر حس تمامیت و وحدانیت ازین ببعد خویش را زمینه سازی کند. بزبان دیگر او بدین وسیله (برای اولین بار) جایگاهش در جهان را تعیین می‌کند. زیرا با این تصویر او یاد می‌گیرد هستی اش را بیاندیشد: او این تصویر را به حالت یک «هم هویت خوانی» مهم و (احساسی) مورد تصرف عشقی قرار می‌دهد و در واقع بگونه‌ای که گویی این تصویر در آینه خود او می‌باشد. یا دقیق‌تر بگوییم: گویی که این تصویر روبرو همان هستی اش یا زاین او است. 3

لازم است که اینجا خوب متوجه بشوید که در حین این تصویری که در چشم کودک جاودانه و ثبت شده است، ما با یک عملکرد دوگانه و یا با یک عملکرد با چهره دوگانه روبرویم. از یکسو می‌توانیم بگوییم که کودک خودش را «همین تصویر در آینه می‌پندارد». یعنی این تصویر به هسته مرکزی ایگو یا من نفسانی او تبدیل می‌شود. از سوی دیگر کودک بر و به این تصویر تمامی عشقش را متمرکز و اعطا می‌کند! لازم است که یادآوری کنیم که این پدیده نزد کودک هم تحت جنبه و منظر «خطا، بدفهمی» صورت می‌گیرد (زیرا او این تصویر را خودش می‌پندارد، با آنکه فقط یک تصویر است) و هم تحت وجه و منظر «از خود بیگانگی» صورت می‌گیرد (زیرا تصویری که او اسیرش است، در واقع خارج از خودش قرار دارد، در جایگاه دیگری و غیریت قرار دارد).

لکان اما سوژه را گرفتار و چسبیده به این موقعیت بخودش واگذار نمی‌کند. زیرا این موقعیت، همانطور که گفتیم، یک حالت کاملاً خیالی است. یک نفر سوم وارد این لحظه و حالت (دیدار کودک و تصویر خودش) می‌شود، یعنی یکی از اولیاء که کودک را همراهی می‌کند: کودک نگاهش را به سمت او برمی‌گرداند تا او را به عنوان شاهد شمع و شادی خویش داشته باشد. در واقع وظیفه این نفر سوم است که این صحنه و لحظه را نام بدهد، تایید و ارزشمند بکند. و این باعث می‌شود که این لحظه (در حالت تحقق یافته اش) به سمت ساحت نمادین سمت و سو می‌یابد. 4

اگر من اینجا مدت طولانی‌تری با مرحله آینه مشغول بودم، به این خاطر است که بعد از این مرحله این «مسحور بودن، اسیر بودن» توسط این تصویر بسیار اساسی خواهد شد، زیرا دقیقاً در این عشق (میان کودک و تصویرش که خیال می‌کند خودش است و در واقع همانی است که مادرش و دیگری دوست دارد. مترجم) است که شور خودشفتگی یا نارسیم منطقی‌ترین بیان و نمادش را می‌یابد: در حالت عاشقی یا شیفستگی ایزه یا مطلوب عشقی چنان مورد عشق واقع می‌شود که گویی سوژه در جایگاه تصویرش، یعنی بجای «من نفسانی خویش» ایستاده است. در چنین حالتی می‌توان گفت که سوژه به معنای واقعی کلمه به من و ایگوی خویش در «دیگری و معشوق» عشقش عشق می‌ورزد.

اما امکان دیگر نیز وجود دارد: سوژه می تواند با دیگری به این حالت دیدار بکند که او را اینگونه ببیند که گویی من نفسانی خودش را می بیند. من نفسانی یا ایگوی او که حال به شکل حالت ایده ال و مسحورکننده خویش را در عرصه خیالی به او نشان می دهد. حالت عاشقی برای لکان بیانگر این گنجی و حیرانی میان تصویر خود و تصویر دیگری است: لکان نتیجه گیری می کند که این گنجی باعث این اثرگذاری معروف می شود که «عشق دیوانه بکند». یک نفر (فکر کنم که آقای جورج موستاکا بود) حتی این موضوع را به حالت یک موزیک شانسون بیان کرده است: «من دیگر نمی دانم، که تو کجا شروع می شوی، دیگر نمی دانم، من کجا تمام می شوم»\_ اما می تواند بر عکس نیز باشد!

صدمات توسط عشق تنها محدود به این چیزها نمی شود: در جایگاه امر ایده ال و مراد که دیگری به آن ارتقا یافته است، حال دیگری یا معشوق برای سوژه به یک نوع ضامن احساس ارزش شخصی تبدیل می شود. (اگر معشوق دوستم ندارد، پس حتما دوست داشتی و با ارزش هستم. توضیح از مترجم) با یک حرکت در واقع منحصر بفرد سوژه من نفسانی خویش را جلو یا زیر پای دیگری پهن می کند (زیرا یک سوژه نمی تواند بدینوسیله خودش را دارا تر بکند که کیفیت های معشوق مورد عشق را به جای او در خویش جذب بکند). این موضوع همنظر با برداشتی است که فروید در زمان خویش مشخص کرده بود: عشق یک وضعیت خاصی است که در حین آن من نفسانی بشدت و مداوماً برفع مطلوب مورد عشق فقیرتر و ضعیف تر می شود. لکان به این ادعا اضافه می کند که عشق تلاشی است برای اینکه دیگری را در خودمان زندانی نگه داریم. عشق دیوانه می کند، عشق در واقع یک خودکشی است، عشق در سمت و سوی رانش مرگ قرار دارد.

برای تشریح این نظریات لکانی فکر می کنم بایستی یک پرانتز باز بکنم و یک مفهوم مهم او را بیشتر باز بکنم. مفهومی که در مقدمه نیز متذکر شده ام: منظور فالوس (ذکر) است. گاه آدم به افراد یا سوژه هایی برخورد می کند که دوست دارند وقتی مورد عشق واقع بشوند که آنها در اوج کمال و بی نقصی می درخشند. اما این حالت بی نقصی و کمال آنها فقط توسط یک رابطه خاص با فالوس قابل دستیابی است. 5

در مورد فالوس فقط می خواهیم اینجا به چند اشاره اکتفا بکنیم: او یک ابزار یا مطلوب خیالی است، که هر کودک کوچولویی (چه دختر یا پسر) در زمان مشخصی از تکاملش به عنوان یک علامت قدرت مطلق به او می نگرد. این مطلوب در روان کودک بویژه در رابطه با نگاه واقعی و اولیه به دو موجود حک و ثبت می شود. یعنی در رابطه با کسانی که یکیشان یعنی پدر یک آلت تناسلی دارد و دیگری یا مادر که او را ندارد! با آنکه اینجا ما از یک واقعیت حرکت می کنیم، اما سوژه بر پایه این واقعیت نتیجه گیری می کند که این بار از محیط و ساحت خیالی نشات می گیرند. در واقع موضوع انتخاب میان دو امکان متناقض است: اینکه سوژه با ایمان قوی به این مطلوب و محبوب باشکوه قناعت می کند (ایمان به مطلوب و محبوبی که دارای قدرت مطلق است که از آن صحبت کردیم)؛ با اینکه می تواند با این وجود یک نگاه کوتاه و سریع به ساحت زیان، شکست و کمبود را نیز جرات بکند.

بنابر این اینجا نیز یک راه مستقیم به سوی چشم پوشی یا گذشت ازین وجود دارد که بخواهیم در فالوس خیالی (که ربطی با آلت جنسی مردانه ندارد!) ضامن قدرت تمام و کمال را ببینیم. شخص بایستی برخلاف آن و در واقع در یک حرکت دنده عقب متوجه شود، که چه چیزی بر این نمایش قدرت مطلق مرز و محدودیت مشخص می گذارد. ما می توانیم حال بگوییم که این مرز و محدودیت یک بار پذیرفته شده ما را به این سو هدایت می کند که ما دیگر نه از یک فالوس خیالی بلکه از یک فالوس نمادین بتوانیم صحبت بکنیم. و اینکه این گذشت و چشم پوشی که بعداً از آن بیشتر سخن می گوئیم، مطابق با آن چیزی است که «کستر اسیون نمادین (محروریت از ذکر یا فالوس)» نامیده می شود.

اما به سوی موضوع عشق و سوژه برگردیم، که به ما دلیلی برای طرح مفهوم فالوس را می دهد. زیرا پذیرش مرزها و محدودیتها همزمان یک سد و راه بندها را غیر قابل عبور را بدنبال دارد: این انسانها فقط وقتی می توانند خویش را قابل عشق و دوست داشتنی قلمداد بکنند که آنها بشخصه (یا حداقل) بر طبق روحیه و جوهرشان یک کمال و بی نقصی را بدست آورده باشند. و این کمال بی نقص را آنها تنها بدین شکل می توانند متصور شوند که خویش را با فالوسی بسنجند که چند لحظه پیش تشریح کردیم، یعنی خود را با فالوس خیالی بسنجند و مقایسه بکنند. فالوس خیالی که خویش را توسط مهر و نشان مطلق بودن مجزا و مشخص می سازد\_ به معنای اینکه تحت نیت و فرمان یک اراده مطلق باشیم: یعنی اینکه بخواهیم شبیه و برابر با این فالوس خیالی بشویم!

به زبان دیگر: اینجا یک «انتخاب» در قالب یک آلترناتیو وجود دارد: نبودن، مگر اینکه، فالوس باشیم! اینجا می توان به یاد سوال هاملت افتاد: «بودن یا نبودن...» و چگونه می توان این سوال را به گونه ای جز این فهمید که منظور یک شور و شوق بسوی هستی یا زاین است. شور و شوقی که خویش را توسط این موضوع آشکار می سازد که آدمی... فالوس بودن... می خواهد؟ اما وقتی آدمی به یک چنین فالوس مجهز به همه علائم کمال بند و زنجیر شده باشد، بدان معناست که به شکل رادیکال هر گونه کمبود، شکست و از دست دادنی را نفی و پس بزند. این بدان معناست که هر گونه «پاکداشتن یا دوباره پاکداشتن به جهان واقعی و فانی را رد و نفی بکند». کوتاه، در یک جمله و در نهایت بدین معناست که زندگی نکنیم! این حالت آدمی را به سوی مرگ سوق می دهد، یا حتی تا حد تحقق مرگ می کشاند. به معنای سوق دادن به سوی خودکشی (به دو حالت ذیل مترجم) است:

\_ یا به این دلیل که شور و شوق ما بدنبال یک چنان چیز مطلق است که ناممکن است؛ و این شور و شوق بودن (زاین) سرانجام راهش را به سوی جایگاه ادیبی پیدا و هموار می کند. به آنجا که ادیب می گوید: «همان بهتر که هیچگاه بدنیا نیایم!»

\_ یا اینکه مرگ خویش را به حالت یک پیش شرط ناممکن تمتع و ژوئیسانس، یک پیش شرط ناممکن هستی نشان می دهد و خویش را در در قالب زیبایی و به عنوان پیش شرط این وصال ناممکن نمایان می سازد. یک لحظه به تصویر مردی اعدامی بر سر دار فکر بکنید که آلتش هنوز شق و تحریک شده مانده است.

حال می توان بهتر فهمید که چرا شور و شوق به سوی هستی همزمان شور و شوق به سوی مرگ نیز هست. اگر اینجا به یاد اسطوره نارسیس بیافتیم، آنگاه لمس می کنیم که او چقدر نزدیک به آن شده که تصویر خویش را بدست بیاورد، چقدر او با تمام وجود می خواهد در همه چیز شبیه و دنباله روی این تصویر خیالی باشد و در این تصویر خویش را از دست می دهد، در واقع تمامی زندگیش را از دست می دهد.

لکان نیز به همین شیوه رابطه ی تنگاتنگی را نمایش می دهد که میان عشق با رانش مرگ می تواند بوجود بیاید، و در واقع در قالب «برق گرفتگی یا صاعقه زدگی» معروف برای همه در عشق: او ما را به یاد وورتر (فیگور معروف کتاب رنجهای وورتر از گوته) می اندازد! ما کافیسست که بیاد دیدار وورتر و شارلوته بیافتیم. وقتی که شارلوته به عنوان یتیم بدون مادر، جای خالی مادرش را برای خواهران و برادرانش پُر می کند: وورتر او را دقیقاً در لحظه ای ملاقات می کند که او برای این بچه ها نان می بُرد. وورتر می گوید: «موقعی که از در وارد شدم، چشمهایم را قویترین نمایشی خیره کرد که تا کنون دیده بودم...» (وورتر. روز 25 ژون). اوه، چه نمایش والای عشق و بی گناهی...! او این را به صدای بلند می گوید. این مثل صاعقه زدگی است. لکان آن را این می نامد «وفاداری مرگبار». «مرگبار» واژه ایی است که لکان همچنین در رابطه با گید و عشقش برای دختر عمویش مادالین استفاده می کند: او اینجا از «وابستگی مرگبار» سخن می گوید.

اما تفاوت وورتر با گید چیست؟ آن دو نوع حالت از عشق (عاشقی نارسیستی. مترجم) را بیاد بیاوریم که فروید توضیح می دهد: فروید می گوید، ما آدمی را دوست داریم که بخشی از من نفسانی ما باشد: تیپ نارسیستی. یا اینکه ما زنی را دوست می داریم که ما را تغذیه می کند، مردی را دوست می داریم که از ما مواظبت می کند: این نوعها را عشقی می نامیم که بدنبال یک نقطه اتکا و پشتیبان هستند.

با آنکه چه وورتر و چه گید، حالت عشق شان یک عشق در جستجوی تکیه گاهی است، اما به شیوههای متضاد این کار را انجام می دهند. وورتر از طرف یک زن تغذیه کننده و حامی دچار صاعقه و برق گرفتگی می شود؛ نزد گید به زعم لکان برعکس می بینیم که او «بر قله نشنگی، وجد و جذب، عشق، احتیاج و اطاعت» خویش را قربانی می کند تا «از بچه محافظت بکند». همانطور که گید خودش می گوید. یعنی او در واقع به خودش به عنوان «مواظبت کننده و حامی» عشق می ورزد.

نزد وورتر عاقبت عشق مشخص است: شارلوته به آلبرت تعلق دارد و وفادار به وظایفش می ماند، حتی اگر حداقلی از گرایش و علاقه از طرف او به وورتر را نمی توان نفی کرد. یا: حتماً گرایشی؟. وورتر مسحور تصویر همزمان مادرانه و باکره شارلوته است و هر چه بیشتر در یاس و حس خودکشی فرو می رود. نزد گید لکان اما از یک «وابستگی مرگبار» سخن می گوید. گید بشخصه بیشتر به حالت نوستالژیک



از عشقش به مادینه سخن می گوید و برای آن این بیان و ترسیم را انتخاب می کند: **عشق مالامال از عطر**. لکان اینگونه نتیجه گیری می کند. ببینید این عشق است: **در عشق آدمی من نفسانی (ایگو) خویش را دوست دارد\_ من نفسانیمان خویش را به شیوه ی خیالی متحقق می سازد.**

## ادبیات:

1/ به زعم لکان ساحت نمادین یا زبانمند مانند واقعیت روزمره و روایات ما مرتب از نو نوشته می شود و تحول می یابد. اما ساحت رئال اجازه نمی دهد نوشته شود، وارد زبان و ساحت نمادین شود و از نو نوشته شود. ساحت رئال مرز واقعیت نمادین و روزمره است. کویر واقعیت ماست که ابتدا وقتی او را می بینیم یا درستتر می چشیم که واقعیت و باورهایمان شروع به شکست و تزلزل بکنند.

## Verliebtheit /2

برای فروید عشق در واقع عاشقی، شیفتگی یا پاسیون و به فارمانی «فرلیب هایت» است. یک فرافکنی نارسیستی ایده ال و تصویر خویش بر دیگری و عشق به تصویر و ایده ال خویش در دیگری است. همانطور که در متن نیز توضیح داده می شود. عشق به عنوان «لاو» یا اروس در واقع هر چه بیشتر در نظریات بعدی روانکاوی چون دکنر ویلی و یا بویژه از منظر لکان و در رابطه ی پارادوکس میان عشق و تمنانندی دیده و بررسی می شود که در بخشهای آینده بیشتر با آن برخورد می کنیم.

3/ لکان شکل گیری مهم «من نفسانی یا اگو» را در این مرحله خیالی می داند. اما همزمان به باور او این من نفسانی دچار یک وهم و خیال باطل و متفاخر است و مرتب خیال می کند یا می خواهد با تصویرش و ایده الش یکی شود. عبور ازین من نفسانی و سوژه قائم به خویش متفاخر و رسیدن به حالت سوژگی یا سوژه تمنانند و منقسم بودن، به معنای ورود هر چه بیشتر و اصلی به مرحله نمادین و پذیرش نام پدر است. همین بحث نیز یکی از تفاوتهای اساسی میان نظریه لکان و طرفداران روانکاوی کلاسیک یا روانشناسی من چون آنا فروید و دیگران است. زیرا آنچه برای آنها اساس است، موضوع «قویتر کردن من بر اساس واقعیت» است، برای لکان اما این در واقع یک تلاش خیالی و پشت پازدن به روانکاوی و فروید و محکوم به شکست است. زیرا سوژه تمنانند است و تمنایش تمنای دیگری و غیر است. این درگیری به شکل دو برداشت متفاوت از جمله ی معروف فروید نیز صورت می گیرد. جمله ی فروید که می گوید: آنجا که این و آن نفسانی است، باید من شود. چیزی که برای آنا فروید و دیگران به معنای اهمیت «ایگو و حاکمیت او بر نهاد یا ضمیر ناآگاه» بود اما برای لکان تفسیرش این بود که «آنجایی که ضمیر ناآگاه حضور دارد، محل واقعی سوژه است»

4/ زیرا حضور مادر یا پدر است که در واقع باعث تایید تصویر در آینه است. یعنی حتی وقتی ما در عشق نارسیستی بدنبال عشق به خودمان و تصویر و ایده ال خودمان هستیم، این تصویر و ایده ال در واقع خواست و تمتع دیگری یا پدر و مادر و حتی کامل مال ما نبوده و نیست. از طرف دیگر این نفر سوم همزمان به معنای حضور دیگری یا نام پدر و شروع ورود به این ساحت نمادین و عبور از رابطه ی خیالی دوطرفه میان کودک و تصویرش نیز هست. توضیح از مترجم ایرانی.

5/ فالوس در نگاه لکان نماد آلت جنسی مردانه یا باروری نیست بلکه یک اسم دلالت بدون مدلول است و هر چیزی می تواند نقش او را به عهده بگیرد. فالوس اسم دلالت تمنا و کسترسیون یا کمبود است. یعنی فالوس و تمنا را هیچگاه نمی توان بدست آورد یا کامل بدست آورد. هر بار خیال بکنی فالوس یا قدرت و یا عشق نهایی را بدست آورده ای در حقیقت یک فالوس خیالی بدست آورده ای. منظور نویسنده اینجا بیان حالت فالوس خیالی و تفاوت او با فالوس نمادین است که در پایین بیشتر توضیح می دهد.

## مرحله ی دوم

## « عشق به سان تحقق، کامیابی»

حال می توانیم سوال بکنیم که چگونه می توان عشق را از گرفتاریش در تله خودشیفتگی یا نارسیم رهانید.

لکان بایستی متوجه این موضوع شده باشد که برخورد استهزاء آمیزش به عشق\_ که در همپیوندی مستقیم با بدبینی فروید قرار دارد\_ بدون تأثیرات ضرر آور در بین شاگردانش نبوده است. من بشخصه می توانم به این تأثیرات منفی شهادت بدهم: در نام تمنامندی (آرزومندی، دزیر) معروف، که در مسیر مقاله با آن بیشتر درگیر خواهیم شد، این جزوی از رفتار و برخورد ما در سالهای بعد شده بود که به عشق ... تف و لعنت بکنیم! همه چیز در خدمت تمنامندی و نه برای عشق! لکان می گوید: ... عشق، که ما\_ حال بایستی برای برخی دیگران روشن شده باشد\_ بتدریج (رنگ وار) نونوار و از نورنگش کردیم.

اما قبل از آنکه او نتایج این چسبندگی عشق با نارسیم را بیرون بکشد و نوع دیگر رابطه با مطلوب به نام «تمنامندی، آرزومندی» را مفهوم سازی بکند، ابتدا سعی می کند که عشق را نجات بدهد. ما حقیقتاً شاهدان یک نوع سرکشی و طغیان نهایی به مناسبت به نمایش گذاشتن یک نوع دیگر از عشق می شویم\_ نمایش عشقی که او «عشق در قالب کامیابی (تحقق)» می نامد. و واقعا لکان دو امکان یا الترناتیو در برابر عاشقی و شیفتگی (نارسیستی) یعنی در برابر عشق به عنوان شوریدگی بوجود می آورد: اولین امکان با اندیشه «پیمان و معاهده» پیوند می خورد؛ دومی با اندیشه «هدیه اکتیو یا فعال»، عشق به عنوان یک محل فعالی و کوشندگی.

ابتدا به عشق به عنوان «پیمان» نگاه بکنیم: لکان با این نظریه شروع می کند که «رابطه ی خیالی اولیه چهارچوب بنیادین هر گونه اروتیک را بوجود می آورد»\_ این یک شرطی است که مطلوب اروس یا عشق به عنوان چنین مطلوبی مجبور است مطیع و تابعش باشد. ارتباط با مطلوب و محبوب باید همیشه اول خویش را تابع نارسیم سازد و خویش را در این ساحت خیالی حک و ثبت بکند. I این تابعیت اما نمی تواند مانع از آن بشود که این ارتباط بتواند خودشیفتگی را استعلا ببخشد، «اما به گونه ای نو، زیرا این استعلا بخشی در ساحت خیالی غیر قابل ممکن قابل تحقق است». لکان نتیجه گیری می کند، «این برای سوژه ضرورت آن چیزی است که عشق نامیده می شود.» (عشق به عنوان شیوه استعلا بخشی خودشیفتگی برای سوژه. مترجم).

با این نگاه نو حال ناگهان عشق در قسمت ساحت نمادین ظاهر می شود\_ می توان حتی مایل به این بود که گفت: عشق به امر نمادین خدمت می کند، یعنی به چیزی که لکان بدورش یک پیمان می خواهد بوجود آورد. «برای اینکار یک مخلوق لازم است»، او اینگونه می گوید، «یک عطف یا استنادی به چیزی فراسوی زبان، استناد به پیمان و به وظیفه ای، که او در معنای خاصش برای یک دیگری تاسیس و نصب می کند (...). در اجتماع بشری عشقی وجود ندارد که بتواند در معنای یک عملکرد خویش را تحقق بخشد، مگر توسط یک پیمان مشخص که بدنبال آن تلاش می کند خویش را به سان یک عملکرد مشخص چه در درون و چه در بیرون مجزا و مشخص سازد. این را می توان کارکرد مقدسان نامید، و این کارکرد فراسوی رابطه ی خیالی یا نارسیمتی قرار دارد.»

دو مشاهده بیانات لکان اینجا لازم است: تا آنجایی که من در این زمینه سوال و جستجو کردم، این تنها باری است که لکان یک چنین کارکرد مقدسان را در سخنش وارد می کند؛ دوما واژه در اینجا استفاده شده ی « فراسوی» برخلاف اولی استفاده های بیشتری می یابد که بعدا با آن رویرو خواهیم شد.

اما ما دوباره به یک تذکرش درباره مفهوم « از نو رنگ زنی» برخورد می کنیم، آنطور که لکان آن را می نامد. او این موضوع را در نتیجه گیریهایش مطرح و نمایان می کند ( اینکه چگونه می توان عشق را در پیوند با قولش به عنوان پیمان نمادین مشخص و علامت گذاری بکنیم). اگر اما ما حالا خیال می کردیم که عشق توسط یک چنین پیمانی به یک پله و درجه والاتر ارتقا داده می شود، حال لکان با یک تفسیر عالیش به مناسبت نمایش و تشریح عشق توسط ژان پل سارتر در کتابش « هستی و نیستی»<sup>2</sup> هر گونه امید واهی از ما را دوباره به یغما می برد. ( و این یک شیوه خوانش است که او به روانکاوان بشدت توصیه می کند). بیاد بیاوریم: ژان پل سارتر تازه مطرح کرده بود که آن چیزی که ما در حین تجربه عشق از مطلوب یا محبوب (عشقیمان) مطالبه می کنیم، اتفاقا وظیفه و تعهدی نه کاملا آزاد و بدون محدودیت است. لکان نظر می دهد: « پیمانی که ما از آن حرف می زنیم و من به آن اشاره کردم، آن هنگام که از ساحت نمادین سخن گفتیم، هیچ وجه مشترکی با انتزاع یک کورنیل (کوتاه شده اسم کورنلیوس) ندارد که خواهان ارضای نیازهای اولیه ماست. طبیعت تمنامندی خویش را بیشتر در قالب یک نوع چسبندگی و پیوند جسم با آزادی بیان و آشکار می کند. ما مایلیم برای دیگران یک ابژه یا محبوبی باشیم که در رابطه با عشق دارای همان مرز و حدی هست که جسممان صاحبش است». این متن بعدی یکبار دیگر همین موضوع را با صدای بلندتر و رساتر بیان می کند: « یک آزادی باید قبول بکند که از خویش عبور و چشم پوشی کند».

با این وجود او ما را در مناسبت با بازی روابط کاملا گرفتار در چسبندگی خیالی بدون امید نمی گذارد: چیزی که در هستی (زاین) تصادفی ما از منظر پدیدارشناسانه شکل انضمامی و مشخص عشق را بروز می دهد، آن چیزی است که او در حوزه دومنایی مابین امر نمادین و امر خیالی سکنی می دهد». نماد شراکت در ساحت نمادین « عشق به عنوان تحقق و کامیابی» است « دادوستد آزادی/پیمان، که در این کلمه موجود بازمتولد می شود». « و این به شکل تخته رنگی از درجات مختلف سایه و روشن، در یک طبقه بندی از اشکال و فرمها بروز می کند که خویش را مابین امر خیالی و نمادین در حرکت نگه می دارد».

دومین آلترناتیو نسبت به عاشقی یا پاسیون، که قبلا قولش را داده بودم، در واقع آینده بهتری از راه پیمان خواهد داشت. این راه اولی یا راه پیمان ابتدا آنموقع گم و گور می شود، که لکان محور بیناسوژگی را پشت سرش گذشته است. یعنی: بیناسوژگی حالت باواسطه یا بی واسطه یک رابطه ی دوگانه (عشق/نفرتی یا نارسبستی. مترجم) یک سوژه با یک سوژه دیگر است و یا یک سوژه با دیگران شبیه او است. این محیط بیناسوژگی قلمرو اورژینال و خاص لکان بود. اما هر چه او این محیط بیناسوژگی را بیشتر باز و تحلیل کرد، آنگاه نیز هر چه بیشتر این محیط بیناسوژه ای گرفتاریش در یک حالت دوالیستی را بیشتر نشان می داد و اینکه نمی تواند از طرف دیگر با حالت تتلیثی اندیشه او بخورد که پیش شرطش وساطت یک شخص سوم است. 3

امکان دیگر نسبت به عاشقی یا شیفتگی نارسبستی بنابراین این است: « هدیه اکتیو یا فعال». در کنار انگیزه هدیه، ( که اینجا خیلی اسرارآمیز می ماند، اما در ادامه، همانطور که خواهیم دید، به مطلوب و اریاسیونها یا دگرگشتهای مختلفی تبدیل می شود) لکان یک موضوع محوری جدید را باز می کند که با ردپای اولیه اش ما قبلا آشنا شده ایم و در قالبهای دیگری با آن دوباره ملاقات خواهیم کرد: موضوع مفهوم فراسوی یا وری است؛ اینجا «فراسوی مطلوب». اینجا موضوع قبل از هر چیز این است که اهمیت و وزنش را تعیین کنیم: زیرا با او وجه یا بُعد «کمبود» حضورش را اعلام می کند. وجه یا بُعدی که برای تئوری لکان نقشی مرکزی و محوری پیدا می کند.

در رابطه با آن ما بایستی حتما دو عنصر یا المان مهم دیگر را نام ببریم: از یکسو عشق اینجا به همان شیوه بدون ابهام در تضاد با تمنامندی قرار داده می شود؛ از سوی دیگر لکان این موضوع را بدینوسیله مشخصتر

می کند که او زبان را به هستی یا زاین نسبت می دهد (به هستی اضافه می کند). عشق، لکان می گوید، « از تمنامندی یا آرزومندی متفاوت است (...). زیرا هدف عشق ارضاء نیست بلکه هستی است. وقتی عشق به حالت نمادین در کلمه خویش را تحقق می بخشد، آنگاه خویش را معطوف به هستی دیگری می کند. بدون کلام فقط عاشقی، شیفتگی، مسحوری خیالی وجود دارد. وقتی موضوع عشق در میان است، آنگاه معمولاً یک عشقی منظور است که انسان به او متحمل و گرفتار می شود. اما نه عشقی به سان یک هدیه فعال که دیگری را به عنوان آدرس و گیرنده خویش دارد و در واقع به دیگری (...). نه به حالت جزئی یا موضعی می نگرد، بلکه به هستی اش می نگرد. عشق بدان معناست که یک موجود دیگر را در فراسوی آن چیزی دوست بداری که او بنظر می آید.»

لکان اینجا به سراغ ساحت کلام باز می گردد، به ساحت زبان (سخن) به سان واسطه مابین سوژه و دیگری. و این همان نقطه شروع ما بود که می توانم شما را به یادش بیاندازم: وساطت، تحقق دیگری، که با او ما توسط زبان پیوند می خوریم. لکان حال در می یابد که این ساحت واقعا آن چیزی است که ما مرتب از آن دور می شویم. ساحت و بُعدی که اما یک چهره دیگر زبان را در خویش پنهان دارد، به عبارت دیگر چهره فاش شدن و آشکار شدن، آشکار شدن آن چیزی که او «اساسیترین راز هستی» می نامد. زبان، او اضافه می کند، «یک اعتراف و اقرار هستی» است. و از آن نتیجه گیری می کند: تمامی آثار فروید بر طبق معنای برملا شدن یا فاش شدن شکل و تکامل می یابد. فاش و برملا شدن آخرین دلیل آن چیزی است که ما در تجربه روانکاوی در پی آن می جوئیم.4»

اینجا می خواهم دوباره یک میانبر کوچک یا بُرش کوچک بزنم. موضوع مربوط به این سوال حساسی است که با بازگشت گفتمان هستی بروز می کند. سوالی که لکان در این روز (سوم فوریه 1954) به آن می پردازد و مدت زمان طولانی این سرزنش را بدنبال می آورد که اندیشه او در بیراهه متافیزیک و اوتولوژی (هستی شناسی) گرفتار شده است. ما وارد این مباحثه این جا نمی توانیم بشویم، اما من شما را دعوت می کنم که درباره ی این سوال در اثر قوی آقای فرانسیس بالمس<sup>5</sup> توضیحات لازم را بدست بیاورید. او آنجا نشان می دهد که چگونه «با حرکت از این تعریف نوی زبان به عنوان آشکار شدن هستی، استناد و ارجاع به هستی ازین بیعد و برای مدت زمانی جا و مکان تمنامندی را تعیین و تفهیم می کند، همینطور جا و مکان پس زدن، مقاومت، انتقال قلبی\_ و سرانجام همچنین پروسه آنالیز روانکاوی را.»

بنابراین هیچ شکی نمی توان داشت که لکان نزد هگل و هایدگر تکیه گاهی می جوید و کاملاً آگاهانه و مختارانه ریسک متافیزیک را در مقابله با روانشناسی قبول می کند. یک روانشناسی، که روانشناسی رسمی آن زمان در گل و لایش غوطه می خورد. در مقابله با این بیراهه روانشناسانه طرح و ایده ی آنالیز لکانی خویش را آگاهانه در یک نقطه متقابل و مخالف قرار می دهد. «در ابتدای آنالیز»، به زعم لکان، «این هستی است\_ حتی اگر او در ابهام، در قالب ویرتوال وجود دارد\_ (هنوز) متحقق نشده است». این هستی در اعماق تجربه ی گفتگو و سخن در حین آنالیز حاضر و پنهان است، آنالیزی که حال سعی می کند هستی را در قالب یک آشکار شدن و فاش شدن متحقق سازد. (هستی به سان متن و زبان حذف شده از زبان و دیسکورس فرد. مترجم)

در این نگاه نو حال حالت عشق و رابطه ی چنین نو تعریف شده اش چگونه است؟ عشق باید بر طبق این نظر یکی از راههای تحقق هستی باشد؛ بُعد نمادین زبان عملاً اجازه می دهد که عشق نگاهش را به سمت هستی یا زاین سوق دهد و باعث شود که هستی از اسیر بودن در دست امر خیالی در برود. یعنی از تلاش اسیر بودن در خویش بشخصه رهایی یابد که قبلاً از آن سخن گفتیم.

من گفتم: «یکی از راههای» تحقق هستی. در واقع دو راه دیگر نیز وجود دارد: نفرت و نادانی. نمی توان خیلی متعجب بود و قتیکه اینجا نفرت و عشق با یکدیگر پیوند زده می شوند. فروید به اندازه کافی جفت عشق/نفرت را بالا آورده و نمایان ساخته بود و ما حتی بیشتر از آن می دانیم که در حد و مقیاس فراوانی نفرت

یکی از گونه های پیوند با دیگری است. در همان دمی که لکان به این نقطه می رسد که بگوید که یک کم نفرت بهتر است، می توانستیم مطمئن باشیم که آنجا نیز یک کم عشق در بازی در جریان است.

ازینرو نیز در مقایسه با آن تعجب ما وقتی بیشتر است که نادانی در همین عرصه هم سطح قرار داده می شود. مدخل به سوی هستی با این وجود به ما این امکان را می دهد که اقرار به یک ندانستن اولیه را حدس بزنیم. برای درک این موضوع روانکاوی بهترین مثال را نشان می دهد: «موضوع این نیست که به سوژه نشان بدهیم که او در اشتباه است»، لکان می گوید، «بلکه به او نشان بدهیم که او به عنوان آدم بی خبر بدون یک شناخت سخن می گوید و اینکه راههای درک و فهم دیگری به سوی این شناخت وجود دارد، به غیر از راه خطایش».

لکان به مثلث نفرت\_عشق\_ندانستن همراه با ارتباطش با هستی تا آخر راهش وفادار می ماند. لکان این را بیست سال بعد در سمینار «باز هم (انکور)» «شور و شوق به سوی هستی» می نامد، که او از نو بازبینی کرده بود و بر اساس آن نو\_واژگی «عشق نفرتی. 6» را ساخته و صیقل داده است. در این باره قبلا اشاره ای کرده ام. (پانویسی از نویسنده: لکان در این سه شور و حرارت و در اشکال مختلف انتقال قلبی حالات متناسب و همپیوند می دید: پیوند میان عشق و انتقال قلبی مثبت، میان نفرت و انتقال قلبی منفی، میان ندانستن و یک انتقال قلبی مخصوص که فروید «واکنش درمائی منفی» نامیده بود که در حین آن سوژه در حین آنالیز دقیقا در همان لحظه ای که او به سخن و گفتارش هر نوع آزادی بیان می دهد، مقاومت شدیدی در برابر هر تغییری و هر بهبود وضعی نشان می دهد.)

قبل از اینکه ما دوره اول را ببندیم که در آن دوره لکان چالش طلب تلاش می کرد به عشق یک جایگاهی را اعطا بکند که از آن حد و مرزی بیشتر جلو می رود که همکاران عزیزش درست کرده بودند، بایستی یک توقف کوچک انجام بدهیم. موضوع دوباره این واژه «فراسوی...» است. زیرا وقتی لکان عشق را به عنوانی چیزی درک می کند که بدنبال یک فراسوی مطلوب و محبوب است، آنگاه او راهی را ادامه می دهد که او را به آن سمت کشاند، دو نوع از عشق تاریخی را به یکدیگر نزدیک بکند: این عشقها از یک سو عشق سلحشوری یا نجیب زاده وار. 7 است و از سوی دیگر عشق عارف.

عشق سلحشوری از طرف لکان قبلا نیز در موارد متعددی طرح شده است. این عشق سلحشوری، او می گوید «به یک نوع تنظیم تکنیکی کاملا دقیق در خصوص نزدیکی با عشق احتیاج دارد. او تنها بر اساس یک یادگیری عملی مراقبانه و طولانی زیر نظر مطلوب و محبوب مورد عشق ممکن است. مطلوب و محبوبی که هدفش تحقق یک چنین فراسویی است که در عشق جستجو می شود\_ به زبان دیگر، در معنای دقیق آن بدنبال یک فراسوی اروتیکی است. و این به نظمی تعلق دارد که در آن عشق ایده ال قادر به شکوفایی است، (به نظم) تاسیس یک کمبود در رابطه با مطلوب.» (سناریو و نظم عشق سلحشوری به حالت شوالیه عاشق/ پرنسس دست نیافتنی و عشق به سان یک آزمون است. مترجم)

بگذارید اینجا سریع این توضیح را بدهم: وقتی لکان از «کمبود در رابطه با مطلوب» سخن می گوید، این می تواند دو معنای متفاوت داشته باشد: کمبود مطلوب، یا اینکه کمبود در مطلوب... ما این را بعدا دقیقتر توضیح می دهیم. 8

همچنین این تذکر دیگر لازم است: اگر عشق سلحشوری یک پراکسیس یا کردمان عشق است، آنگاه او رفتار و کردمانی است که به شکل غیر قابل مجزا با یک نوع از سخن گفتن یا گفتار پیوند دارد: یعنی با گفتمان یا دیسکورس هنرمندان و آوازخوانان عشق سلحشوری. این گفتمان تن سکسی شده خانم یا نجیب زاده زن را در قالب کلمات بیان می کرد و مرتب آوازی در رسای کمبود از نو ایجاد شده می خواند؛ کمبودی که توسط یک ژوئیسانس (تمتع و خوشی) آموخته و دانای نهفته در یک سیستم بی پایان از قواعد و مقررات زنده نگه داشته

می شود. ( توسط اینکه عشق سلحشوری به حالت یک آزمون و امتحان مداوم عاشق بودن و عمدتا از طرف دیگر عدم دستیابی به معشوق زنده نگه داشته می شود. مترجم)

آنچه که مربوط به عشق عارف است، اینجا لکان، با اینکه برای آن در سمینار « اخلاق روانکاوی» خیلی جا باز می کند، اما ابتدا در سمینار « انکور (بازهم)» سرانجام به آن تعریفی دست می یابد که به آن ارزش و اهمیت برحقش را می بخشد.

عشق عارف یک داستان کهن است، او از مسیر یک فیگور پارادوکس معروف شده است، یعنی تحت نام فیگور «عشق ناب». درباره ی آن یک کتاب جذاب وجود دارد: «عشق ناب از افلاطون تا لکان» از ژاک لبرون. آنجا ما متوجه می شویم که اینجا در واقع اصل موضوع یک جدل گری است که در سال 1699 کلیسای کاتولیک یکدفعه دستور قطع و پایانش را می دهد تا با جدل های بدور کتاب منتشر شده 9 در حدود سال 1697 از فنلون مقابله بکند. این کتاب در حد زیادی از ردوبدل نظرات میان فنلون کشیش و مقام والای روحانی و یک دوست عارف زن یعنی مادام گویون الهام گرفته بود. کلیسا مجبور بود اینجا حکم پایان بحث را اعلام بکند، زیرا نظریه عشق ناب در واقع گویی تمامی ساختمان تئولوژیک (علم دینی) اشراق کاتولیکی را به خطر می انداخت. اما موضوع اصلی نزد این عشق ناب خطرناک و کاملا غیر قابل قبول چی بود؟ «این یک عشق بدون قید و شرط است، که بالاترین معیارش خودداری از هر گونه نجات و شفایافتن است. یک عشقی که تمتع و کامجوییش را تنها در ویران کردن هر تمتع و کامجویی می جوید، و با خویش از دست دادن خود، از دست دادن عشق و یا حتی از دست دادن خدا را می تواند به همراه بیاورد». در مورد عشق خدایی می توانست یک چنین نظریه ای به سوی این برداشتها سوق بدهد که حاضر باشد تا سرحد عبور از آخرین مرزها برود. نظریه ای که تحت مفهوم «گمان یا انگاره ناممکن عارف» معروف شده است: یک خدایی که می تواند فردی را به مجازات و یا حتی مجازات جهنمی محکوم بکند که او را با عشق کامل و بی نقص دوست دارد، آنگاه از طرف این عاشق کامل حتی با عشق نابتتری دوست داشته می شود، نسبت به موقعی که چنین خدایی او را بخواهد نجات بدهد یا به او همه شادیهای بهشت را پیشکش بکند.

لیرون حال ادعا می کند که عشق نابی که از محیط علم دینی اخراج شده است، بازگشتش را در عرصه های دیگری جشن خواهد گرفت، برای مثال در ادبیات (در رمان، بویژه نزد ساخر\_مازوخ)، در فلسفه (کانت و شوپنهاور) و بعدها در روانکاوی نزد فروید، اما پیش از همه طبیعتا نزد لکان. این به سادگی قابل فهم است که تا چه اندازه سوال کمبود مطلوب و کمبود در مطلوب عسل و شهدش را از درون چنین نظریاتی می توانست بیرون بکشد.

ما نمی توانیم اما این معضل پارادکس عشق ناب را ترک بکنیم، بدون اینکه به یکسری از سوالاتی اشاره بکنیم که اما امروز باید بناچار از کنارشان بگذاریم. همه ی این سوالات به حالت تنگاتنگ با سوال و موضوع «بدی، شر» در پیوند هستند. این شر چه ارتباطی با نفرت و با خشونت طلبی نسبت داده شده و فرضی این خدایی دارد که به چنین مجازات جهنمی محکم می کند و حتی از این خشونتها تمتع و خوشی می تواند ببرد؟ و این چه ربطی با موضوعی دارد که لکان «افراط گرایی (حدناشناسی) عارف» می نامد. یعنی با افزون طلبی (اکسس) عارف در امر هولناک، کریه یا نفرت انگیز؟ چه پیوندی با مازوخسیم دارد؟ و چگونه می توان همه ی این سوالات را از نو اندیشید، پس از اینکه مرگ خدا اعلام شده است؟ چه کسی حال جای خالی او را پُر می کند؟ وقتی یکبار برای همیشه امید شفا و نجات به حالت رادیکال و اساسی از دست رفته است، چه چیزی می خواهد جلوی بدی و شر را بگیرد، مرز و حدی بر این «تلاش درونی» به سوی بدی و شر بگذارد، بدی و شرارتی که ما در زیر حجاب آن چیزی می شناسیم که معمولا «عشق به همسایه و دیگری» نامیده می شود؟

## ادبیات:

1/ بقول لکان «فانتسم میزانسن و تکیه گاه تمنامندی است». اینکه ما همیشه اول مجذوب تصویر یا ظاهر معشوق یا چیزی می شویم و می خواهیم او را بدست آوریم و بدنبالش می جویم و در مسیر پی می بریم که او بیش از این تصویر است و دارای کمبودها یا لایه های دیگر خویش است. اما هر تمنامندی و بویژه اشتیاق اروتیکی و غیره ابتدا با جذب خیالی و نارسیستی محبوب شروع می شود.

2/ تیتیر کتاب ژان پل سارتر

«L'êtr e et le néant»

3/ مانند حضور پدر در رابطه کودک و مادر و شروع استقلال و سوژگی کودک، حضور قانون و یا امکان راه سوم و تحولات دیگر در هر رابطه ی میان فرد/دیگری و غیر، عبور از جدال نارسیستی تا حد مرگ در گفتمان آقا/بنده، و مقایسه مداوم من/دیگری.

4/ حقیقت سوژه، آن متنی که از سخن و جهانش حذف شده است و در قالب عارضه و بیماری خویش را نشان می دهد، حال در گفتگوی روانکاوانه میان فرد/ روانکاو ظهور می کند و آشکار می شود.

5/ تیتیر کتاب بالمس

«Ce que Lacan dit de l'êtr e»

6/ نواژه لکان برای عشق نفرتی، مہراکین

Hainamoration

7/ عشق سلحشوری

Höfische Liebe

8/ می توان برای توضیح اولیه این دو مفهوم و تفاوت مهم را به زبان ساده اینگونه مثال زد. اینکه برای مثال کمبود عشق یا معشوقی داشته باشی و اینکه در عشق یا معشوق اصولاً کمبود و تصادفی بودن عشق یا هیچی زندگی را احساس و لمس بکنی.

9/ تیتیر کتاب فنلون روحانی

Explication des maximes des saints

مرحله ی سوم :

### از عشق بسوی تمنامندی (آرزومندی، دزیر)

ما اکنون به پایان آن چیزی رسیده ایم که می توان آن را اندیشه ارتباط با مطلوب (ابژکت ریلیشن) نامید. یعنی مطلوبی در معنای کلاسیک که دقیقاً در چنین معنای ابژه وار در برابر سوژه ایستاده است.

آنچه معمولاً «ارتباط با مطلوب (ابژکت ریلیشن)» نامیده می شود، آن نظریه ایی بود که همانطور که گفتیم، تئوری محوری روانکاوی در سالهای پنجاه بود (مکتب ملانی کلاین و دیگران مترجم). یعنی در زمانی که لکان شروع به بیان نظرانش کرد. یک کلمه دیگر باید برای درک آن چیزی بگویم که لکان سعی می کرد خویش را از آن متمایز کند: به حالت قالب نمایانه بخواهیم بیان بکنیم، ابتدا اندیشه بنام «درمان روانکاوانه» به عنوان یک نوع تربیت تازه یا دوباره تربیت کردنی دیده می شد که بایستی بیماران را به آن سمت و سو هدایت می کرد که بتواند ابژه ها یا مطلوبهای جزئی و موضعی خویش (مثل مطلوب دهانی، مقعدی و غیره) را در یک رانش تناسلی متحدکننده با یکدیگر همبسته سازد. رانش تناسلی بایستی از طرف دیگر به سمت یک مطلوبی گرایش یابد که او نیز همینگونه تناسلی بود. به سوی مطلوب یا محبوب مطلق عشقش. در این باره باید اما گفت: حتی اگر کشف مطلوبهای جزئی را بایستی به حساب فروید بگذاریم، اما نزد او ما هیچ اشاره ای به یک رانش تناسلی متحدکننده نمی یابیم، همانطور که نزد او ما کمتر کلامی درباره یک مطلوب عشقی مطلق می یابیم. فروید با تمامی تلاشش نتوانست این معضل را حل بکند

به سوی لکان برگردیم: برای اولین بار نزد او شرح عشق و تمنا در برابر یک مطلوب با دو امید متفاوت همپیوند شده بود: با پیوند عشق و رضا و با پیوند عشقی که قصدش دست یابی به هستی باشد. در ادامه ی راهش اما این تمایز نمی توانست براحتی حفظ شود. در سمت و سوی عشق بنابراین یک چشم انداز تشریح شده بسوی چیزی وجود داشت، بسوی چیزی مانند «**قصد و عزیمت به سوی هستی**». اما بخش ارضاء و کامجویی حول چه چیزی قرار دارد؟

کاملاً مشخص بود که برای لکان موضوع مهم ارضای نیازها نبود، آنطور که در تئوریهای آن زمان «مد روز 1» بود: یعنی ارضای مطلوب جزئی، مانند گرسنگی در مرحله اورال یا دهانی، که جواب کاملش یا تقریباً کاملش پستان بود. همانطور که این ادعا آموغ معمولاً در مورد سکسوالیته و مطلوب تناسلی آن بیان می شد. لکان در مقابل این تصور افسانه ای جستجوی مطلوبی دیگر (به عنوان مکمل آن چیزی که سوژه در محبوب عشقی می جوید) مثل بقیه مکملی از عرصه ی سکسوالیته قرار نمی دهد بلکه با چیزی کاملاً متفاوت روبرو می کند. مطلوبی از یک نظم کاملاً متفاوت که بدون وجود مادی است، اما با این حال چیزی است که تمنامندی بشری را در حرکت و شور نگه می دارد. این مطلوب همان **ابژه کوچک آ 2** معروف است، که نام رمزآمیزش قبلاً در بحث مطرح شده است.

ما از این تز و نظریه بنیادین لکان حرکت می کنیم که ساحت کشف شده از طرف فروید (ساحت ضمیر ناآگاه) سوژه را در فاصله ایی با هستی اش قرار می دهد، او هیچگاه هستی اش را بدست نمی آورد، و تمنامندی، ساحت تمنامندی یا آرزومندی، را می توان به سان ساحتی تعیین کرد که سوژه در حین جستجوی مطلوبهای دلپسندش جرات ورود به این ساحت و محدوده را می کند. مطلوبهایی که بایستی جانشین این هستی غیر قابل دستیابی شوند. تمنامندی، می توانیم بگوییم که از اول تحت علامت و نشانه «**کمبود**» قرار دارد، زیر علامت یک کمبود حاکی از دست داندنی بنیادی و اولیه است، که سوژه توسط تولدش و توسط اجبار به اینکه باید در جهان زبانی وارد بشود، محکوم به تجربه و تحمل آن بوده است. سوژه «**تکه تکه شده است**» (بزبان لکان)، یعنی توسط دالها (سیگنیفیکانت) تکه تکه شده است. اما او چگونه این فاکت و واقعیت را توضیح می دهد که آدمی یک موجود زبانمند است (او این را به کمک نواژه «**سخن بودن 3**» می نامد) و به این خاطر سوژه



یک زبان و ضروری را تجربه کرده است، یک سلب مالکیت هستی را که لکان همچنین «**کمبود بر\_ هستی**» می نامد؟

اینجا بایستی کوتاه وارد این بحث بشویم که «دال، اسم دلالت (سیگنیفیکانت)» از منظر لکانی به چه معناست. لکان از مقوله علائم زبانی سوسور استفاده می کند که در آنجا مدلول بر روی دال قرار دارد، و هر دو در یک بیضی قرار گرفته، نوشته می شوند. دال سوسوری مطابق با صوت و مدلول مطابق با معنا است. لکان از این نظریه استفاده می کند و او را به خدمت خویش در می آورد، بدینوسیله که او رابطه را معکوس می کند و اسم دال را بر روی مدلول می گذارد. با این شیوه او به این اشاره می کند که او نقش اصلی و مهم را به دال نسبت به مدلول می دهد. معنا بنابراین همیشه ثانوی است. او توسط تأثیرات و تأثراتی تعیین می شود که ابزار صوتی یعنی دالها صاحب آنها هستند. سپس او مابین دال و مدلول یک خط فاصله (شکاف یا روزنه) می گذارد و کاری می کند که بیضی سوسوری ناپدید شود. بنابراین موضوع دیگر اتحاد و یگانگی یک دال (به تنهایی) نیست بلکه موضوع دالها در مجموع در میان است: او این را «زنجیره دالها» می نامد. او در این زنجیره دالها ساختار زبان را می بیند، زیرا در اینجا موضوع عرصه ی بازی دالها بین یکدیگر است. عرصه ی بازی که هر بیان و سخن سوژه بر روی آن اجرا می شود. این موضوع او را به این نتیجه گیری می رساند که «**تأثیر زبان علتی است که در سوژه وارد و وضع می شود.** (سوژه را پایه گذاری می کند. از مترجم).»

در سمینار «**اکریتس 4**» یک مثال معروف برای بازی دالها وجود دارد: دو کودک در یک قطاری هستند که نزدیک یک ترمینال در حال توقف است. دستشویی ترمینال نمایان می شود. نگاه کن؟ برادر کوچکتر می گوید، «ما در، قسمت توالت زنانه هستیم!\_ تو احمق کوچولو، خواهرش جواب می دهد، نمی بینی که ما در بخش مردان هستیم؟». این نمایش نشان می دهد که قبل از هر چیز یک فاصله میان یک اسم دال و اسم دال دیگر وجود دارد و در قدم دوم ابتدا به مدلول یعنی اینجا توالت می رسیم. در اینجا می توان از جمله نقطه ی شروعی را برای این موضوع دید که چگونه در مسیر درس\_گفتارهای مختلف لکان سوال بدنبال رابطه میان جنسیتها بروز می کند، با همه چیزهایی که در پیوند با کمبود مورد اهمیت هستند.

اما قبل از آن کلمه ایی در مورد یک اصطلاح لکانی دیگر که ما بزودی از آن استفاده می کنیم. «**دیگری بزرگ، غیر بزرگ**»، یا «**محل دیگری بزرگ**»: این را لکان یک مکان فرضی می داند که در آن همه دالها جمع شد اند. این مکان زبان است. ساحت و دامنه ی **دیگری بزرگ** رادیکال (کاملاً متفاوت. مترجم)، در موقع تولد ما در استخر زبان می اقیتم که ابتدا برای ما به سان چیزی کاملاً غریبه و خارجی بنظر می آید. 5

به سوی سوالمان برگردیم: این از کجا نشأت می گیرد که ضرورت اینکه سوژه به عرصه زبان بیاید و از درون «**باتری دالها**» عبور بکند، برای او به بهای ضرر و از دست دادنی منتهی می شود، به یک «**کمبود به هستی**»، همانطور که قبلاً آن را نامیدیم؟ لکان این را توسط طبیعت دالها توضیح می دهد: دال یک تفاوت ناب است، یک دگربودگی؛ هر دالی مرتب به دالی دیگر اشاره می کند و هر دالی آن چیزی است که دالهای دیگر نیستند. ازین مبانی آن کارکرد تفاوت افرینی ثمره می گیرد که اجازه می دهد یک گفتمان را بیان و تفهیم بکنیم. اما در سمت سوژه اینگونه نیست. زیرا اینجا به زبان یک عملکرد نابودکننده واگذار می شود: هیچ دالی نمی تواند به سوژه سخنگو یک هویت مثبت را اعطاء و گارانتی بکند؛ همه چیز بگونه ایی رخ می دهد که گویی یک دالی وجود داشته است که همیشه کمبودش و جای خالیش حس می شود. \_ اما (ابتدا) این دال شاید می توانست به هستی سوژه یک جوابی بدهد. 6

زبان شناسان اینجا **فاعل یا سوژه اشارت 7** را از **فاعل یا سوژه عبارت 8** متمایز می کنند. سوژه اشارت بدینخاطر جالب است، زیرا او به زبان و ضروری اشاره می کند که سوژه به این دلیل متحمل آن می شود، چون یک موجود زبانمند است: او (با اینکه) نقطه شروع یا مدخل خروجی سخن خویش است (مثلاً می گوید من می خواهم، من ایرانی هستم. حسین هستم. مترجم)، اما، لکان اینگونه می گوید، این یک نقطه شروعی است که او هیچگاه نمی تواند ببیند. به زبان دیگر در آن او همزمان غایب است ( زیرا معنا و مفهوم «خواستن، ایرانی بودن، حسین بودن» توسط دیسکورس و زبان تعیین می شود و نه من یا گوینده سخن.

مترجم). سوژه یا فاعل خویش را فقط در عرصه عبارت، در «من/ی...»، یا در اسم و نام شخصی اش می تواند ببیند. ابتدا در این عرصه است که او می تواند خویش را بیاید. اما بدون اینکه آنجا «ساده» باشد؛ زیرا این نام خاص و شخصی برای او همزمان درونی و بیرونی است. ازینرو نیز بایستی سوژه لکانی را به سان یک سوژه منقسم درک کرد. لکان اینجا از «دیوار زبان» سخن می گوید.

این را حال راحت می توان حس و لمس کرد که با توجه به یک چنین طرحی از سوژه ضروری است که آن مفهومی را که یک ابژه و مطلوب می تواند داشته باشد از نو تعیین و تعریف بکنیم. لکان این کار را به کمک زبان یا گفتار (لانگیج.9) می کند. یعنی بوسیله ضرورت سوژه انسانی، به دلیل اینکه انسان بخاطر تولد زودرسش بایستی از مسیر زبان بگذرد تا بتواند به ارضای نیاز هایش دست یابد. اما حالا محل ثبت نامه تغییر می کند: آدمی دیگر در ثبت نامه و محل نیازها قرار ندارد، حال آدمی به عرصه ثبت نامه ایی وارد می شود که لکان «طلب.10» (یا خواست) می نامد. و اینجا ما دوباره عشق را می یابیم اما همچین تمنامندی را که اکنون از عشق بایستی متمایز نگه داشته شود. نیاز، طلب، تمنا 11: اینجا ما نگرش سه گانه لکانی را در برابرمان داریم...

ابتدا درباره ی عشق: ابتدا در همپیوندی با طلب است که انسان بوجود می آید. وقتی انسان هنوز در سالهای اول کودکی یا مرحله «زودرس بدنیا آمدن» قرار دارد، مجبور است از مسیر طلب، یعنی به کمک یک تقاضا از دیگری، ارضای نیاز هایش را درخواست و بیان بکند. برای مثال قبل از هر چیز توسط گرسنگی. و خیلی سریع نوزاد در مسیر تقاضاهای مکرر می تواند یکسری از تجارب را بدست آورد. ابتدا تجربه وابستگی مطلقش به دیگران؛ سپس تجربه ی مقام قدرت را یاد می گیرد، حتی اگر نخواهیم بگوئیم، مقام قدرت مطلق را که او در برابر این دیگری (معمولا مادر. مترجم) بایستی نشان بدهد که به آقا یا صاحب جواب مثبت یا منفی به طلبش تبدیل شده است. این طلب اما تقریبا خیلی سریع طبیعتش را تغییر می دهد. نوزاد سریع متوجه می شود که مادر فراسوی این تقاضا و التماس رفع گرسنگی متوجه چیزی دیگر را نیز می شود: طلب بدنبال عشق (یا محبت)، اما همچین که مادر توسط حضورش. خیلی بیشتر از مواظبت و مراقبتی که از او می کند، به او به عنوان پاداش متقابل عشقش را نشان می دهد. نوزاد مایل است دوست بدارد اما همچین دوست داشته شود، او لبخند می زند و دیگری لبخند متقابل می زند.

با عشق ما وارد قلمروی علایم زبانی می شویم، زیرا از عشق حقیقتا فقط می توان (مکانیکی) علایم و نشانه هایی گرفت یا فرستاد. کودکی را تصور کنیم که در طلب بدنبال عشق خویش را به همنوایی و همسویی با مادرش و نزدیکانش در می آورد، کسانی که به آنها می خواهد محبتش را نشان بدهد تا بدینوسیله مراقبت آنها را بدست آورد: کودکی که «مامان، جیش» می گوید و یا درخواست می کند که «تو باید حال کنار من بنشین»؛ اینرا به عنوان علامت عشق بیان می کند. این حرکات کودک همچین یکی از قاعده و اندرزه های مهم لکانی را درباره عشق را تشریح می کند: «عشق اعطای چیزی است که آدمی ندارد». چیزیکه کودک به دیگران واقعا علامت و نشان می دهد، آن چیزی است که او ندارد. یعنی چیزی که او می دهد طلبش بدنبال عشق است. چیزی که سوژه درخواست می کند عشق دیگری است، عشقی که او را در جایگاه معشوق قرار می دهد تا حال او نیز بتواند عشق بورزد.

«عشق اعطای چیزی است که آدمی ندارد»\_ این را لکان در همان اوایل کارش ادعا می کند، در همان سمینار پنچ «ارتباط با ابژه». او اما به این نظریه برمی گردد و آن را تکمیل می کند. فرمول پیشرفته آن سپس در سمینار هشت «انتقال قلبی» نمایان می شود: «عشق اعطای چیزی است که آدمی ندارد و آدمی می تواند آنگاه واقعا عشق بورزد، که اینطور عمل بکند که گویی عشق را ندارد حتی اگر دارد.» لکان اضافه می کند: «عشق به عنوان جواب یا راه حل پیش شرطش حضور عرصه نه\_ داشتن است. چیزی را بدهی که شخص ندارد، این جشن است\_ نه عشق!».

مشکل اینجاست که عشق در نزد طلب عشق مُصر و درجازه نمی ماند. طلب، خواست بدنبال عشق از نوع خاصی است: او طلب ناب و بدون قید و شرط است. بنابراین موضوع این نیست که این یا آن را بطلبیم بلکه

موضوع اصلی اینجا طلب ناب است. و همینجا ساحت تمنامندی باز و نمایان می شود: عشق بنابراین به عشق راضی نمی شود. عشق همیشه بیشتر می خواهد. بعله، اما چه می خواهد؟ این را فقط می توان به زعم لکان توسط یک حرف الفبا جواب داد که توسط آن امر مجهول ایکس در ریاضی نوشته می شود. فراسوی علامت عشق، تمنا و آرزومندی یک ایکس را هدف گرفته است و می جوید. اما این نیز همه ی جریان نیست. نادانی در این باره که من از دیگری چه می خواهم، یک چهره و سوی دیگر نیز دارد: اگر آن چیزی که واقعا من از دیگران آرزو و تمنا می کنم، مرتب از دستم در می رود، آنگاه برای من آن چیزی که این دیگری در مقابل می طلبد، نیز بشخصه یک معما است: بنابراین او (از من) چه می خواهد؟ لکان این سوال اساسی را در مفهوم «چ وویی. 12» جمع بندی می کند (به معنای کلامی: تو چه می خواهی؟)، که او بشخصه به عنوان سوال «او چه (پلایی) می خواهد سرم بیاورد»، ترجمه کرد. یعنی سوال بدنبال تمنامندی ابتدا به یک شکل کاملا گیج کننده و گیج شده به سمت دیگری برمی گردد. و لکان این را در فرمول معروفش اجازه بیان می دهد که تمنای انسان تمنای دیگری بزرگ است (غیر. مترجم).

لکان برای اینکه این ایکس مجهول تمنا را، این فراسوی مطلوب طلب را خوب تشریح بکند، از یک بیراهه می رود. و اینجا ما با معماوارترین کلماتی برخورد می کنیم که اصولا از لکان شنیده شده است. موضوع حول «دینگ یا چیز 13» می چرخد. (در سمینار هفت «اخلاق روانکاو»)

این را می خواهم کوتاه و اجمالی باز بکنم.

**دینگ یا چیز** اصطلاحی از فروید است. در مواجهه شدن با دیگر آدمها فروید دو چیز را می بیند: از یک سو یک نفر را که ما می شناسیم، زیرا او را به چیزی پیوند می زنیم یا برمی گردانیم که من بشخصه در خودم می شناسم؛ از سوی دیگر یک نفر را در او می بینم که با او من هیچگونه امکان درک و ارتباط ندارم و برای عمیقا غریبه می ماند. **دینگ یا چیز**، این بخش دیگری را مشخص می کند که برای من (مرتبا) همیشه بخاطر غریبگی بنیادین یا رادیکالش، بخاطر حالت «غریبه آشنایش. 14» از دست می رود. لکان این را از یکی از تعریف های اولیه فروید میگیرد که در آن او نظر می دهد که این همه طوری اتفاق می افتد که گویی سوژه همیشه در مسیر و یا به انگیزه ی یک «بازیافتن» در حرکت و جستجو است (به زعم فروید در کتاب «فراسوی اصل لذت» هر «بافتنی» یک «بازیافتن» است. مترجم). به این شکل است که گویی تمامی جستجوی بدنبال مطلوب یک جستجوی بدنبال یک ابژه یا مطلوب بنیادا از دست رفته است. گویی که هر گونه «گل شناسی به مطلوب، رسیدن به محبوبی» معنای «بازیابی» یک مطلوب از دست رفته را به خود می گیرد. بدینوسیله که لکان این دو مفهوم و اصطلاح فرویدی را بر روی یکدیگر قرار می دهد، می تواند از «چیز» مدلی برای جستجوی بدنبال یک مطلوب غیر قابل دسترسی بیافریند، به یک مطلوب همزمان مطلق و ناممکن قابل دستیابی که از سوی دیگر تلاش برای (باز) یافتن را به جنیش و حرکت وامی دارد، باوجودیکه این مطلوب به عنوان مطلوب هیچگاه از دست نرفته بود و دقیقا به این خاطر هیچگاه نمی تواند دوباره یافت و پیدا شود. (دینگ فرویدی نزد لکان به مطلوب مطلق تبدیل می شود که وقتی انسان اسیرش شد خراباتی می شود و زندگی را برای این بهشت و محبوب گمشده و مطلق به باد می دهد. موضوع اما این است که این بهشت گمشده از ابتدا نیز نبوده است. زیرا دنیای کودکی نیز یک دوران عشق/نفرتی و یا مهرآکینی با مادر و بقیه است. اما باور به این بهشت گمشده لازم است تا بجویم و هر بار پی ببریم که این آن معشوق نهایی نیست، اینکه زندگی و مطلوب بایستی همیشه یکجایش بلنگد، زیرا زندگی همیشه دارای کمبود است. مترجم)

مکان این دینگ و مطلوب مطلق به سان هسته مرکزی یک هیچی یا تهیگی (لکان از یک میانه خالی مطلوب مطلق سخن می گوید) عمل می کند و به دلیل یک نوع درخواست یا التماس این هیچی را تولید می کند؛ مطلوب مطلق حال بستری می شود برای همه مطلوبهای بعدی که ما تحت نام ابژه کوچک آ می شناسیم (آی کوچک به این خاطر، زیرا به زعم لکان، زیرا او اولین حرف الفبا است که برای این چنین مطلوبهای جدید ابتدا به چشممان می آید). این مطلوبها نمی توانند بعد از این به عنوان مطلوبهایی نگریده شوند که که تمنا و آرزومندی بدنبالشان می جوید، بلکه آنها مطلوبهایی هستند که (بشخصه) علت تمنامندی هستند!

این مطلوبهای \_ علت وار همان نامهایی را مانند آن مطلوبهایی دارا هستند که قبلا طلب در جستجوی آنها بود. آنها مطلوبهای جزئی هستند، زیرا آنها همه در رابطه با یک تکه از جسم هستند ( پستان، ادرار، نگاه، صدا). آنها اما دچار یک تغییر می شوند، زیرا عدم ارضایشان با طلب و با بی قید و شرطی عشق در پیوند است و بنابراین یک ثبت نامه و ساحت نو باز می شود که جایگاه آنها را کاملا تغییر می دهد \_ ثبت نامه یا ساحت تمنامندی. آنها عملا مطلوبهای خیالی هستند، مطلوبهای اندیشه ناب، مطلوبهایی که از این دنیا نیستند. آنها **شبهه مطلوب/باز نمود مطلوب** 14 هستند که باعث شوق و بیداری فانتسم می شوند و به سان طعمه ی فریبنده ایی عمل می کنند. طعمه ی فریبایی که درباره شان گفته می شود که آنها تمنامندی را گول می زنند \_ همانطور که فرد می تواند گرسنگی را گول بزند. اما به زعم لکان، سوژه «با این خویش را راضی می کند» و این راضی شدن را بایستی در یک معنای دوگانه فهمید. زیرا همچنین طعمه های فریبایی وجود دارند که موفقانه تاثیر می گذارند. حتی اگر، همانطور که لکان بیان می کند، آنها از ساحت « شبهه و باز نمود» سرچشمه بگیرند، با این حال آنها تمنامندی را در حرکت و تکاپو نگاه می دارند.

و اینجا می توانیم بگوییم که دایره حال بسته می شود. ما از سوژه و فاعل حرکت کردیم، از یک کمبود بنیادین، از **کمبود به \_ هستی** که در خویش نشانه گذاری شدنش توسط زبان را ممکن می سازد. اما این مطلوبها به عنوان طعمه ی فریبا چگونه عمل می کنند و چگونه گول می زنند، اگر که نه توسط این کمبود در سوژه، کمبودی که سوژه نمی خواهد چیزی از آن بداند؟

#### ادبیات:

*en vogue* /1

/ 2Objekt klein a

/3,,parlêtre“/„Sprechsein

/4Écrits

5/ برای مثال وقتی نوزاد در همان روزهای اول تولدش موقع گرسنگی یا درد گریه می کند، بزودی او و دیگری متوجه می شود که این گریه یک پیام به دیگری یا مادر نیز هست که بیاید. که گریه و فریاد نیز دیگر فقط گریه و فریاد طبیعی و جسمی نیست.

6/ جواب به سوالی مانند چرا ما اینجا هستیم یا دقیقتر این سوال معروف انسان از دیگری و زندگی که «تو چه می خواهی؟»، یا به حالت عصبی تر «تو از جانم چه می خواهی». به زعم لکان این سوال اصلی و محوری سوژه و انسان است. سوالی که همیشه بی جواب می ماند، یا بی جواب نهایی.

/7Subjekt der Äußerung (énonciation)

/8Subjekt der Aussage (énoncé)

/9(langage

/10,,Anspruch- demand

\_ /11Bedürfnis, Anspruch, Begehren/ need,demand,desire

/12,,Che vuoi

/13Das Ding, „la Chose

/14Unheimlichkeit

/15Scheinobjekte / semblants objets

## مرحله ی چهارم:

### شکست رابطه ی جنسی

وقتی مطلوب کوچک آ در نگرش لکان در سر جایش قرار می گیرد، آنگاه سوال عشق بنظر می آید که برای مدتی از رواج می افتد، همانطور که در مقدمه توضیح دادم. لکان حال سراپا با بحث تمنامندی (دزیر) مشغول است؛ با تمنا و همچنین با مفهومی دیگر که این از رواج افتادن بحث عشق را از جهاتی دوبرابر می کند: با مفهوم «تمتع یا ژوئیسانس».

آیا بایستی بر این تاکید بکنیم که سکسوالیته انسانی هیچ «چیز طبیعی» ندارد؟ او کاملاً غیر طبیعی شده است، از غریزه کاملاً فاصله گرفته است، از طریق اسارت انسان توسط زبان. این همچنین در مورد دیگر کارکردهای باصطلاح طبیعی انسانی صدق می کند. در عرصه ی عارضه می توانیم این موضوع را روشنتر بازنشاسیم: ناتوانی جنسی و سردمزاجی، چاقی مزمن و آنورکسی یا لاغری به سوی مرگ تنها در میان نوع ما انسانها وجود دارد!

لکان مفهوم ژوئیسانس را وارد کرد تا بتواند آن چیزی را بازسازی بکند که روانکاوی درباره رابطه ی موجود انسانی (زنان و مردان) با فالوس می تواند بگوید. در این مورد صحبت کرده ایم، اما ما می توانیم حال فالوس را به سان آن دالی در نظر بگیریم که در ضمیر ناآگاه انسانی بُعد کمبود را به نمایش می آورد. می توان او را، من شما را به یاد آن می اندازم، همزمان به سان دال **کمبود مطلوب** و هم به سان دال **کمبود در مطلوب** درک و لمس کرد: فالوس می تواند، وقتی شخص در ساحت خیالی بماند، به عنوان نماد قدرت مطلق باشد؛ اما اگر فرد او را در تقابل با فالوس خیالی در عرصه ی نمادین بنگرد، آنگاه او به دال تبدیل می شود، دالی که بیش از هر چیزی مناسب برای این است که بُعد کمبود را در روان بشری حک و نقش ببندد.

این بُعد یا ساحت کمبود آن چیزی است که سدی در مقابل هر گونه امکان ارضا ایجاد می کند. این را (بشخصه) **معضل مطلوب کوچک** آ نشان می دهد. اگر که موجود انسانی مدخلی به سوی تمنامندی می خواهد داشته باشد، آنگاه او باید بر آن چیزی چشم ببوشد که آدمی ژوئیسانس یا خوشی کامل و بی مرز می تواند بنامد. و این (دقیقا) عملکرد فالوسی است که راه بسوی این گذشت و چشم پوشی را نشان می دهد. و این را روانکاوی به سان قانون جهانشمول کستراسیون (محرومیت از فالوس یا ذکر. مترجم) مشخص و تعیین می کند.

آنچه را که آدمی باید از آن گذشت بکند، من اینجا به شیوه کاملاً قالب نمایانه طرح می کنم، می توان به شیوه های مختلفی به نمایش گذاشت: چشم پوشی از مادر ممنوعه، گذشت یا چشم پوشی از اینکه چیزی را بازبیبیم که ما مطلوب گمشده (دینگ یا مطلوب مطلق) نامیدیم. اجمالی و سریع بگویم: چشم پوشی بر همه چیزهایی که می توانند به سان والاترین کالا یا موضوع مورد استفاده قرار بگیرند. اما چه چیزی جای این ژوئیسانس و خوشی مطلق را می گیرد؟ یک طمع و وعده ی فریبا، زیرا این بشخصه سرنوشت انسان سخنگو است... و این وعده ی فریبا همان وعده ی دروغین ژوئیسانس و خوشی فالوسی یا فالیک است. او یک وعده ی فریبنده است، زیرا تمتع فالیک برای تمنا به قول معروف به شکل مستقیم قابل دستیابی نیست: ژوئیسانس تنها اجازه می دهد که توسط عملیاتی بوجود آید که زبان را نیز در بردارد و از بیراهه فانتسم عبور می کند. این به این معنا نیست که یک بیراهه یا راه انحرافی می تواند آن چیزی را ممکن سازد که برای انسانها تحت نام ارضای جنسی شناخته شده است. اما بهای پرداخت شونده برای این راه به سمت ارضاء، همانطور که گفتیم، یک بهای طبیعی نیست. ثمرات این ظرافت و حساسیت این است: اینجا می تواند ترس و اضطراب بروز بکند و نوک عارضه خویش را نشان بدهد...

فروید در این مورد از ترس کستراسیون مرد و از حسادت به آلت مردانه ی معروف زن سخن گفت. لکان این را با یک شوخ چشمی تفسیر می کند: چیزی که زن از روان درمانگر می خواهد، کوتاه بگویم، می توانیم یک آلت مردانه بنامیم. «اما»، و او این را باز می کند، «فقط برای اینکه یک مرد بهتری را تحویل و نشان بدهد!» زن دقیقاً آن چیزی است که لکان را نیز در دورانش دوباره به تجربه یک مرز و حد تفکرش می رساند. من تاکید می کند «در دورانش»، زیرا سوال بدنبال سکسوالیته زنانه از همان ابتدا برای تئوری روانکاوی یک سوال حاد است، او به سان بوته ی خاری در وسطش است. 1

دقیقاً به شکل همان سوالی که بطور معمول سوال «تفاوت جنسی» نامیده می شود: چگونه می توان در مناسبت با ضمیر ناآگاه بیان کرد که چه چیزی یک مرد و یا یک زن است؟ یا: بر چه اساسی می توان آن چیزی را بیان و تشریح کرد که معمولاً «امر سکسی روانی» نامیده می شود. اشاره به بیولوژی نمی تواند در این زمینه کمکی بکند و ما از زمان فروید می دانیم که در ناآگاهی هیچگونه دالهای متفاوتی وجود ندارد که اجازه بدهد، دو جنس یا جنسیت را بتوانیم به حالت قرینه وار حک و ثبت بکنیم. تنها فالوس معروف می ماند، که بر روی آن، و تنها بر روی آن! یک منطقی می تواند شکل بگیرد که می تواند جوابی به بحث تفاوت جنسیتی بدهد.

در حین آن اما بایستی قبل از هر چیز به این موضوع توجه شود که آدمی به هیچ وجه نمی تواند یک کاتگوری یا گروه بندی کسانی «که آن را دارند» در برابر گروهی بگذارد «که آنرا ندارند». ما قبلاً به این موضوع اشاره کرده ایم که فالوس در عرصه روانی همیشه آن چیزی است که به حالت مورب و هاشورزننده نسبت به آن حضور دارد، یعنی بُعد کمبود را در پدیدارهای روانی وارد و حک می کند. به این خاطر لکان در پی آن رفت که یک علم منطقی را بوجود آورد که اجازه نوشتن این را می داد (و من زیر کلمه نوشتن یک خط تاکید می کشم)، که چگونه و به چه شکل منحصربفردی هر جنسیت در رابطه با فالوس می لنگد. ما این را تحت نام **فرمولهای جایگاه سکسی یا جنسی لکان** می شناسیم. 2

چیزی که اینجا برای ما مورد توجه است\_ و ما بایستی آن را در حافظه نگه داریم! این است که لکان در این مسیر در نهایت به سوی دو گزینه گویی یا افورسیم آمده است، که هر دو منفی هستند. وقتی شخص آنها را تکرار می کند، و حتی اگر شخص ساده لوحانه آنها را در معنای ظاهری و کلامیشان قبول بکند، باز هم حداقل نیشدار و آزاردهنده باقی می ماند، اگر که نخواهیم بگوییم که بظاهر کاملاً بی معنا بنظر می آیند: «زن وجود ندارد» و «رابطه ی جنسی وجود ندارد یا محال است».

در مورد هر فرمولی چند کلام.

«زن وجود ندارد. 3»: به معنای دقیق کلمه خوب نمی توان این را گفت بلکه فقط می توان نوشت. مدرک و شاهدش: بایستی آن را برایتان حرف به حرف باز کنم و بگویم! این بدان معناست که ما خویش را در عرصه ی **یک فرمول منطقی** می یابیم و ما دیگر با یک بیان و توصیف زبانی در معنای آشنای آن روبرو نیستیم. زیرا اینجا مشخصاً جنسیت زنانه نفی نمی شود بلکه امکان باز نمودن و نمایندگی اش تحت یک مفهوم و مقوله واحد نفی و رد می شود، مفهومی واحد (از زن) که حال درخواست حقانیت عمومی داشته باشد. اینجا هیچ علامت شخصیتی نیست که بتوان زیر علامت او همه زنان را جمع آوری کرد و از آنها بتوانیم «زن» را بیافرینیم! (یعنی نزد لکان زنان مختلف و متفاوت وجود دارند نه زن بسان یک جنسیت کلی. مترجم). نزد مرد اما ما یک چنین علامت مشخصه ای داریم: برای یک مرد ناممکن است که خویش را از تابعیت و اطاعتش تحت کارکرد فالوسی یا فالیک خلاص بکند: همه ی مردان کاملاً محدود و مقید به ماندن در این محیط تمتع یا ژوئیسانس فالیکی هستند. اما زنان نه! آنها می توانند، به عقیده لکان، تا حدودی از این محیط خارج شوند. از آنرو لکان در مورد زن می گوید که او «**نه کامل/ نه همه چیز**». 4 است و این به این معناست: که او کاملاً تحت قید و بند کارکرد فالوسی نیست. این بخش از تمتع و ژوئیسانس را که تحت نگاه خیره تمتع فالوسی لازم نیست رخ بدهد، لکان «**تمتع پیوستی/ ژوئیسانس تکمیلی**» می نامد. ما دوباره درباره اش حرف می زنیم. زیرا

آنرا لکان در سمینار «انکور (بازهم)» دقیقتر بررسی می‌کند و ما این را در مرحله بعدی بحثمان نشان می‌دهیم.

آنچه که فرمول دومی یعنی «**رابطه ی جنسی محال است**»<sup>5</sup> می‌خواهد بگوید، این است که این عدم قرینگی بنیادین میان جنسیتها هر گونه رابطه ای را \_ و من دوباره تاکید می‌کنم، در «معنای» منطقی مفهوم! \_ با توجه با تمامیت یا همه گیری دو جنسیت (که تعریف و تبیین شان قابل ثبت و درک نیست و شیوه های تمتع شان بنابراین همسنگ و هم اندازه نیست) نفی می‌کند، منع می‌کند. این دو جنس یا جنسیت نمی‌توانند بهیچوجه یکی و یگانه شوند. یعنی به یک یگانگی جنسی دست یابند.6....

چیزی که ما بنابراین باید بخاطر بسپاریم این است که: آن چیزی که رابطه ی جنسی حول آن می‌چرخد، همیشه در نظم ناکاملی حرکت می‌کند، در نظم تصادفی بودن، در نظم لنگان بودن، او همیشه در رابطه با یک طمع ی فریبنده است \_ این سرنوشت موجود زیانمند است. این مطمئناً مانع از آن نخواهد شد که دنیا همچنان به چرخش اش ادامه دهد، اما او در هر زمانی بدنبال چیزی دیگر، بدنبال چیزی نو درخواست می‌کند. و دقیقاً اینجا دوباره ما به عشق برمی‌خوریم. (ازینرو برای مثال حتی بهترین رابطه ی اروتیکی یا بهترین ماجراجویی سکسی پس از مدتی بیشتر می‌طلبد، عشق را می‌طلبد. همانطور که هر عشقی مرتب مجبور است بیشتر بخاورد. اینکه بخواهیم بخودمان بگوییم خواه و قانع باش، خودش به طلب جدیدی تبدیل می‌شود و مرتب بیشتر باید به خودمان بگوییم قانع باش. مترجم)

#### ادبیات:

1/ لکان این تئوری حسادت به آلت مردانه ی فروید را نقد و نفی می‌کنند و آن را یک فانتسم مردانه می‌خواند. اینکه تنها مردها می‌توانند حسادت به آلت مردانه داشته باشند و به این خاطر مرتب یا در خیال آلت خویش را با آلت مرد دیگر یا مرد ایده ال و خیالی مقایسه می‌کنند. زیرا نمی‌بینند که آنچه مقایسه می‌کنند فالوس خیالی است و نه آلتشان. همانطور که دقیقاً درگیری با ژوئیسانس زنانه نگاه لکان را از جمله به جاهایی می‌کشاند که فروید ناتوان از ورود به آن بود. زیرا برای فروید نیز بقول خودش زن موجودی معماوار بود و چیزی که نمی‌فهمید. پس چه عجب که همین مشکل با بحث عشق نزد فروید بود و جایی که لکان بایستی با او بیشتر درگیر می‌شد. پیوند عشق و زن را می‌توان بقول دکتر موللی در کتاب «مقدماتی بر روانکاوی لکان» اینگونه تعریف کرد که اگر مرد موجودی تمنامند است زیرا در بخش نمادین قرار دارد، اما زن جدا از بخش نمادین دارای بخشی غیر نمادین و شیداوار است که عرصه ی عشق است. یعنی اگر ما انسانها بخاطر بخش مردانه خویش تمنامند و آرزومندیم و بدنبال محبوبی گمشده می‌جوییم که هیچگاه بدست نمی‌آوریم و اینگونه مرتب خط می‌خوریم و تحول می‌یابیم و واقعیتمان یا روایتمان از عشق و زندگی و علم تحول می‌یابد، آنگاه بخش زنانه ی ما بخشی است که به ما امکان می‌دهد عشق و شیدایی را لمس بکنیم.

2/ مرد به عنوان فالوس داشتن و زن فالوس بودن. اینکه مرد تنها می‌تواند به ژوئیسانس فالوسی دست یابد اما زن هم به ژوئیسانس فالوسی که معطوف به جزئی از تن معشوق و دیگری است و نیز به «ژوئیسانس غیر» که همان شیدایی ترزای مقدس و شوریدگی یک عارفی چو مولانا و حافظ است. طبیعی است که منظور مرد یا زن فیزیکی نیست بلکه جوانب مردانه و زنانه ی درون هر انسانی است. زیرا در عرصه ی جنسیت برای روانکاوی لکان هیچ ارجاع فیزیولوژیک وجود ندارد که بتواند بگوید مرد چیست و زن چیست. چیزی که طبیعتاً می‌توان با برخی نظرات جدید علوم نویروبیولوژیک تا حدودی به نقد کشیده شود. همانطور که این نظرات نوین در مورد حضور تفاوت‌های جنسیتی میان زن و مرد در مغز و غیره را می‌توان توسط این نگاه روانکاونه به نقد متقابل کشید.

3/ «LA Femme n'existe pas»/«DIE Frau existiert nicht»

4/ «pastoute»/nicht-ganz/nicht-alle

## /5«Il n'y a pas de rapport sexuel»/«Es gibt kein sexuelles Verhältnis

6/ زیرا حتی در بهترین رابطه ی جنسی نیز ثمره ی رابطه یا ارگاسم برای دو پارتنر جنسی همیشه معانی متفاوت دارد و ارزش واحدی نمی تواند بوجود آید. همانطور که اینجا مرتب تصورات و خیالات جنسیتی متفاوت و سوءتفاهمها نقش بازی می کنند. ازینرو بقول لکان «رابطه ی جنسی یک رابطه ی جنسیتی است». طبیعتاً بایستی این گزاره ی لکانی را که رابطه ی جنسی وجود ندارد همانطور که نویسنده می گوید، و بعدها حتی دقیقتر به این شیوه بیان می کند که «آنچه وجود دارد عدم رابطه جنسی است»، به عنوان یک گزاره ی منطقی فهمید. نه به معنای نفی خوشی و انباز جنسی، نه به عنوان نگاهی پرهیزکارانه و مرتاضی که نفی نظریه لکان است؛ بلکه به این معنا که خوشی و کامجویی جنسی که جزو مهمی از عشق و رابطه ی میان دو پارتنر از هر نوع دگرجنس گرایانه یا همجنس گرایانه، سادیستی یا مازوخیستی و غیره است، همیشه با یک ناکامی بنیادین همراه است. زیرا در درون تخت نیز به زعم ژیزک همیشه نفر سومی حضور دارد که همان قانون یا نام پدر، کسترسیون یا فالوس نمادین است که باعث می شود هیچگاه دو طرف و میل و خواسته‌هایشان با هم یکی نشود و همیشه یک جایش بلنگد تا تحول یابد و مرتب بیشتر بطلبد.



## مرحله ی پنجم:

## عشق به سان جانشین

ما حال در سال 1972 هستیم. لکان در محراب سنت \_ آن با حضارش سخن می گوید و یک جهش فکری عجیب و غریب را فرمول بندی می کند. او از خویش می پرسد که آیا او در واقع با دیوارها سخن نمی گوید و آیا شنوندگان او فقط بازتاب صدایش از طرف این دیوارها را به عنوان بازتاب یا رفلکس شخص او بشخصه نمی پندارند. او ازینرو به سراغ شعری از انتونین تودال. I می رود که قبل از این هم در یکی از متون سمینار «اکتریتس» یک بار به عنوان انگیزه و سرمتن بحث مطرح کرده بود:

میان مرد و عشق

زن قرار دارد.

میان مرد و زن

یک دنیا قرار دارد.

میان مرد و دنیا

یک دیوار قرار دارد.

و در عمل این شعر خویش را به عنوان مقدمه ایی برای یک درگیری نو با سوال عشق نمایان ساخت. اما در این روز لکان کلمه ی «امور یا عشق» را به شکل عجیب «(آ)مور» نوشت. این نواژه از یکی از بیمارانش سرچشمه گرفته بود که دچار توهمات جنون امیز بود. اما این شیوه نگارش کلمه به لکان امکان می داد که چیزهای مختلفی را همزمان بیان بکند. او با این «آ» کوچک در پرانتز تاکید می کیرد که عشق نیز همیشه به یک ابژه کوچک آ وابسته است و اینگونه لکان کمبود و کستراسیون را وارد بحث عشق می کند. او همچنین دوباره بر این امر مسلم اصرار و تاکید می کرد که میان مرد و زن «چیزی رخ نمی دهد»\_ یا آنطور که می گفت: میان آن دو یک دیوار قرار دارد. بعله، حتی دوتا دیوار: یک بار دیوار زبان و همچنین دیوار عدم\_ رابطه ی جنسی. آنگاه او اضافه می کند که می توان این واژه را به شیوه ایی دیگر نوشت: «موریور.2» ( که هم اشاره ایی به «تصویر/آینه.3» و بنابراین به نارسیم است و هم به «موریور/ تخت مرگ.4»\_ یعنی اشاره به رانش مرگ است).

ما می توانیم سریع به این اشاره بکنیم که شیوه نگارش درست «امور» (پس از آنکه دوباره پرانتزش را از دست داد) چند ماه بعد در مسیر سمینار «انکور» دوباره دنبال می شود و سوال عشق به عنوان چنین سوالی در مرکز سخنان لکان دوباره نمایان می شود. «امور» به حرف القبا تبدیل می شود، به نامه (لتر) از طرف امور؛ اما لکان این کلمه را به شکل «آمور.5»\_ مانند کلمه «آمه/روان.6» می نویسد\_ و این اشاره به آن می کند که او اینجا، همانطور که ما خواهیم دید، یک پیوندی با زبان هستی (زاین) بوجود می آورد.

در همان سال، به عنوان مقدمه برای سمینار «انکور»، یکی دیگر از ماکسیم و قاعده های لکان در مورد عشق به عنوان یک شانس، به عنوان نیک بختی (فورتونا) بوجود می آید. اینجا دوباره موضوع حول هدیه می گردد و این فرمول نو می تواند به عنوان یک ترقی فرمول قبلی «بخشیدن چیزی که آدمی ندارد» فهمیده شود: «من از تو می خواهم که تو آن چیزی را از من رد بکنی که من به تو هدیده می کنم، زیرا این آن نیست! 7».

آن چیز (گمشده. مترجم) همان ابژه آ است و ما دوباره همان اشاره به واژه «آمور» را می یابیم. ( به پانویس نویسنده در صفحه ی بعد مراجعه کنید)

سپس سمینار «انکور (پاز هم)» می‌آید، سمینار بیستم لکان، که دوباره به حول محور عشق می‌چرخد. اما تنها بدور حول عشق نمی‌گردد. در این سمینار سنگین و با شکوفه‌های تقریباً سوررئالیستی تزیین شده، لکان موضوعات مختلفی را به هم پیوند می‌زند و می‌بافد: موضوع زن، موضوع خدا، موضوعات جسم، امر واقع و ژوئیسانس.

موقعی که سوال ژوئیسانس را در بالا طرح می‌کردیم، ما در نزد این اندیشه توقف کردیم که امر جنسی نزد مرد و نزد زن به شکل تنگاتنگی با عملکرد فالیک همپیوند است. اما همچنین توانستیم ببینیم که لکان از طریق گزاره «زن وجود ندارد» توانست عنوان بکند که در واقع مردها تمام و کمال در بند این عملکرد فالیک هستند، اما زنان نمی‌توانند کامل به انقیادش در آیند. ازین منظر آنگاه این گزاره نتیجه می‌گیرد که «زن نه کامل/نه همه چیز» است. گزاره ایی که دوباره تکمیل می‌شود توسط: «زن کاملاً در بند عملکرد فالیک نیست». لکان این بخش از ژوئیسانس را، که از در انقیاد بودن توسط امر فالیک یا نمادین در می‌رود، یعنی این بخش تکمیلی را بنام «ژوئیسانس مکمل» نامیده بود، به معنای در تفاوت بودن با «تمامیت گیری/همه گیری» بایستی فهمیده شود. زیرا: نزد جنسیتها یا روابط جنسیتی همه گیری یا تمامیت گرایی وجود ندارد.

سوالی که حال بوجود می‌آید، این است که این حالت «فراسوی» امر فالوسی را چگونه باید بفهمیم. یعنی سوال در پی ژوئیسانسی که فراسوی ساحت نمادین و فالیک است. قبل از اینکه اینجا ما جلوتر برویم، باید یک کلمه در مورد آن دوران گفته شود، که در آن سوال ژوئیسانس زنانه یک سوال حاد و پردردسر برای همه بود و بیش از همه برای روانکاوان. در این مورد حتی فروید نیز شکایت کرده بود: در آن بخش که مربوط به زن است، فروید با تواضع می‌گوید، ابزار کاری و دانش ما در این زمینه به شیوه سخت قابل فهمی خیلی تاریکتر و حفره دارتر می‌شود. و برای لکان نیز این سوال در رابطه با ژوئیسانس زنانه مطرح می‌شود. «این ژوئیسانسی که زنان حس و لمس می‌کنند، بدون آنکه از آن چیزی بدانند، و درباره اش نمی‌توانند چیزی بگویند، حتی اگر آدم جلویشان زانو بزند و از آنان التماس بکند».

دقیقاً این ژوئیسانس یا سرخوشی فراسوی امر نمادین او را مشغول کرده بود. ژوئیسانس و خوشی جنسی کلیتوریسی برای او مشکلی را ایجاد نمی‌کرد. این خوشی جنسی در ارتباط با ژوئیسانس فالوسی دیده می‌شد. یعنی در ارتباط با ژوئیسانس توسط یک عضو (تناسلی. مترجم). اما در مورد ژوئیسانس واژنی چگونه عمل می‌کند؟ یک ژوئیسانس بدون یک ارگان جنسی یا عضو تناسلی که متناسب با این نام باشد، زیرا سخن از مادگی یا واژنی است که همانطور که همه می‌دانیم بدون هیچ سلول عصبی یا تحریک عصبی است. آنجا چطور فرد به ژوئیسانس و سرخوشی جنسی دست می‌یابد؟ البته خوب «ارگاسم در همسایگی رحم» معروف از طرف فرانچسکو دولتوی عزیز هم وجود داشت، همچنین یک نقطه ی جی، که اما هیچکس از او انتظار نداشت که بتواند معما را حل بکند. اما دقیقاً این نقطه ی جی بود که در مرکز توجه تحلیلات و اختلاف نظرهای آن زمان هر چه بیشتر قرار می‌گرفت.

پانویس نویسنده: اینجا یک داستان کوتاه: نکته جالب این است که لکان از گره برومه ایی ابتدا توسط دختر یکی از دوستان زنش قبل از جلسه ی گزاره «من از تو می‌طلبم که چیزی را از من رد بکنی که بتو هدیه می‌کنم» می‌شنود. گره برومه ایی همان سه حلقه (یا بیشتر) هستند که با یکدیگر آنچنان پیوند خورده اند که اگر فردی یکی از آنها را، هر کدام را، بیرون بکشد، تمامی همپیوندی بهم می‌ریزد و حلقه ها جدا می‌شوند. لکان سریع علاقه به این گره برومه ایی نشان می‌دهد و توضیح می‌دهد که این لحظه برای او «مثل حلقه ایی که دقیقاً به انگشت می‌خورد، برایش جلوه کرده است». او اینجا واقعا به یک ابزار کار ریاضی گونه دست یافت که به او امکان داد چیزهایی را به نگارش در آورد که در آنزمان در حال کار کردن بر روی آنها بود، یعنی پیوند تنگاتنگ میان سه ساحت واقع، نمادین و خیالی. یک ماه بعد از آنکه او این را گفت، آنگاه او این فرمول بالا را توسط سه حلقه گره برومه ایی مفهوم سازی می‌کند: «من از تو تقاضا می‌کنم/ که چیزی را از من رد بکنی/ که من به تو هدیه می‌کنم».

اینها بنابراین سوالاتی بودند که لکان با ژوئیسانس تکمیلی اش به وسط بحث انداخت. با این ژوئیسانس «فراسوی» که او به آن نام «ژوئیسانس غیر/ تمتع دیگری بزرگ» را داد (با یک آ بزرگ). بایستی این «دیگری بزرگ، غیر» را حداقل در دو معنا فهمید. ابتدا منظورش دیگری بزرگ یا غیر به عنوان محل زبان است. این را ما قبلاً توضیح داده ایم. و واقعاً: برای هر سوژه ایی در ورودی به سوی ژوئیسانس از طریق سوالی باز می شود که از جایگاه دیگری بزرگ از او پرسیده می شود. سپس، در مورد دوم، موضوع حول این ژوئیسانس تکمیلی معروف می گردد. لکان از جهاتی از زن **جنسیت متفاوت و دگر**. 8، یا غیر مطلق جنسیت را می آفریند. او حتی تا آنجا پیش می رود که این ژوئیسانس غیر را بر طبق مدل موپاسان «هورلا 9» به عنوان «**خارج از سکس 10**» ترسیم بکند و بنامد.

پس چه چیزی می توان در مورد این ژوئیسانس گفت که لکان در موردش اذعان می کند که زنان می توانند او را حس و لمس بکنند، بدون آنکه از او بدانند؟ وقتی آنها چیزی در موردش نمی گویند، شاید به این دلیل نیست که آنها درهای درک و حس خویش را بر رویش می بندند، بلکه، به عنوان یک نتیجه گیری حدس و گمان وار، برای اینکه شاید نمی توان درباره اش سخنی گفت و البته به خاطر دلایل ساختاری؟ چیزی که نه ناگفتنی بلکه غیرقابل توصیف و بیان است، چیزی که قابل حس کردن است، بدون اینکه آدمی چیزی درباره اش بداند. چیزی که با کشش بزرگ زنان در رابطه با سوال کمبود در دیگری (بزرگ) در ارتباط است. با آن محل غیر قابل رضایی، که در آنجا آن چیزی که از ژوئیسانس فالیک سرچشمه نگرفته است، می تواند شکوفه بزند؟

با اینحال اینجا نیز یک در ورودی و راه حلی وجود دارد که ما قبلاً کوتاه به آن اشاره کرده ایم: گفتمان عارف یا صوفی، که تبلور و اجرای کاملش را لکان در مجسمه ی شیدایی «ترزای مقدس» از برنینی می یابد (و همانطور که می دانید عکسش صفحه ی اول سمینار «انکور» را تزئین می کرد. «مثل عکس بالا و تیتیر این کتابچه. از مترجم»؛ اما همچنین در «شب تاریک» از یوهانس فان کرویس. لکان حتی تا آنجا پیش می رود که سمینار «اکریس» را به سان وارث و توالی عارفان بزرگ ببیند و این بایستی، بر طبق نظر او، ایمانش به این ژوئیسانس ناب زنانه را مستدل و مستحکم سازد. ژوئیسانسی که «**اضافی و تکمیلی**» است. آیا لکان یک عارف بزرگ است؟ اما قبل از اینکه او خویش را جزو آنها بشمارد، از «**این مردانی**» سخن می گوید که «**همچنین زنان هستند**» و مصممانه می گوید: «**این وجود دارد**».

حال به ما به مادام گیون گوش بدهیم که تجارب عارفانه اش را فنلون با دقت همراهی کرده بود: «**عشق ناب** (و در این کانتکست و زمینه می توان مقوله عشق ناب را بدون هیچ تردیدی به عنوان ژوئیسانس در معنای مدرنش فهمید: این عشق ناب را می توان در چهره ی ترزای مقدس از برنینی بخوبی دید.)، عشق ناب، مادام گیون می گوید، از یک سرشت و طبیعتی است که فقط برای کسانی قابل لمس و درک می شود که او را حس و لمس بکنند... هر کسی که کاملاً از این عشق مملو نشده است، نمی تواند هیچگاه واقعاً بسنجد که این عشق لمس شده قادر به خلق چه چیزهایی می تواند باشد... آن چیزهایی که می توان از تاثیرات عشق کاملاً ناب و لخت گفت، نه تنها از طرف کسی یا فردی فهمیده نمی شود که در این عشق ذوب و حل نشده باشد، بلکه او حتی اغلب شوکه خواهد شد.»

و می توان خوب تصور کرد که فنلون در سال 1689 چنان در دانش الهیات خویش به لرزه و شوک افتاده بود که لکان در تئوری روانکاوانه اش به این لرزش و شوک دچار شده بود: چگونه بایستی این ژوئیسانس را با کمک تنها علم الهیات آن زمان موجود آنالیز و تحلیل بکنند، جایی که بایستی ابتدا آن را تجربه می کردند تا بتوانند واقعاً آن را بفهمند؟ لکان به لرزش و منقلب شدنش اعتراف می کند: از یک طرف ژوئیسانس مهر و علامت آن سوراخی را در خویش حمل می کند که راهی برای او بجز عبور از مسیر ژوئیسانس فالیک نمی

گذارد. از طرف دیگر شاید اینجا چیزی متحقق می شود که می توانست شاید برای ما چیزی را حکایت و توضیح بدهد که تا به امروز به عنوان یک نقطه ی ضعف یا شکافی در ژوئیسانس حضور داشت؟

این چیز، این ژوئیسانس «فراسوی» می توانست شاید آن لبه یا خطی مرزی را لمس بکند که هر دیسکورسی درباره ی انسانها به آن می رسد، خط مرزی که اگر بخواهیم به شیوه لکانی خالصانه و بدون صاف کاری تشریح بکنیم: آن حاشیه و خط مرزی را تایید و ثابت می کند که خصلت و حالت امر واقع را تشکیل می دهد. (یکی از تبیین های ساحت واقع این است: امر واقع چیز ناممکن است). آنگاه آدمی واقعا بر لبه و خط مرز امر واقع می رسد که برای هر انسانی غیر قابل بیان، مسحورکننده و هراسناک است. به از خودبیخودشدن سوژه هنگام رویارویی با این ژوئیسانس ساکتی می رسد که فقط هول و اضطراب می تواند بوجود آورد 11.

اما چه چیزی لکان را به آن وادار می کند که حال در رابطه با این موضوع از عشق سخن بگوید؟ او این کار را بوسیله یک ادعای جدید انجام می دهد و آشکار و روشن ژوئیسانس را از عشق جدا می کند: وقتی آدمی عشق می ورزد، لکان توضیح می دهد، آنگاه موضوع سکس در میان نیست. دقیقا آنجایی که عشق بر سر جایش می نشیند و نمایان می شود، آنگاه آنجا رابطه ی جنسی خویش را به سان چیزی نشان می دهد که همیشه در ارتباط با یک شکست، یک ناکامی، قرار دارد. عشق، و این تز جدید اوست، در پی ایجاد جانشینی برای این ناکامی است. آیا عشق می تواند، آنجایی که سکس نمی تواند از دوتا یکی بیافریند، این وحدت و یگانگی را بوجود آورد؟

این تحول می توان گفت که غافلگیرکننده است، زیرا لکان از جهاتی دوباره به نقطه شروع حرکتش می رسد. او از عشق یک علامت زبانی می افریند: عشق یک علامت می شود! و لکان در یک فرمول منفی توضیح می دهد که این علامت ژوئیسانس دیگری بزرگ نیست، همچنین ژوئیسانس جسم نیست که این دیگری بزرگ را نمادین می سازد. حال تیتیر «انکور (باز هم)» مثل یک پژواک به گوش می خورد، و ارزش آن را دارد که اینجا دمی توقف بکنیم: می توان این تیتیر را به عنوان گسست و شکاف ژوئیسانس فهمید\_ از یکسو ژوئیسانس «در جسم» یا تبلور جسمی ژوئیسانس\_ و از سوی دیگر به عنوان انکور یا باز هم\_ به عنوان طلب، طلبی که می خواهد مرتب تکرار شود: باز هم، یکبار دیگر! لکان می گوید انکور، نام خاص این عیب و اشتباهی است که از آنجا در دیگری بزرگ طلب عشق آغاز می شود.

من از یک بازگشت به سوی نقطه ی شروع سخن گفتم و این بازگشت را تحت موارد مختلفی می بینم. ابتدا اینجا ما بازگشت علامت زبانی را می بینیم\_ این علامتی که توسط دال لکانی از جایگاهش اخراج و پس زده شده بود. دوما ما دوباره در یک لحظه ی اصلی و اولیه قرار داریم که درباره اش اینطور گفته بودیم که در پس التماس نوزاد (التماس و درخواستی که از درون نیاز زاییده شده است) خیلی سریع چیزی مشتاقانه طلبیده می شود که یک نشانه و علامت از عشق است. از اینجا تمامی دیالکتیک تمنامندی بروز کرده و شروع به حرکت می کند. و اینگونه کل دایره دوباره دور زده می شود تا دوباره به آنجایی برسد که طلب بدنبال عشق دوباره بازیافت می شود، یکبار دیگر و یکبار دیگر.

همچنین یک لحظه ی سومی نیز وجود دارد که دوباره ما را به زمانی برمی گرداند که در آن موقع لکان می گفت که عشق فراسوی مطلوب و محبوب به سوی هستی رو برمی گرداند. عشق چنان به سوی هستی و دیگری بزرگ معطوف و میزان شده است که لکان بشدت تاسف می خورد، وقتی آدمی در زبان اینگونه عشق را فرمول بندی می کند و بیان می کند که شخص کسی را دوست دارد. لکان بیشتر دوست داشت که بگوید، آدم به کسی دوست دارد. 1. به جای اینکه بگوید: من زنی را دوست دارم، همانطور که می گویند، او کتکش می زند. آیا این سخن او یک تاکید طعنه زننده این چیز است که عشق به سوی روان و جان نظاره می کند و امر جنسی به سوی جسم (من کتکش می زنم)؟ (منظور لکان از آوردن حرف به قبل از دوست داشتن، ایجاد حضور خلایی است که حاصل این است که عشق فرای معشوق همیشه به یک هیچی و خلایی، به هستی یا زاین اشاره می کند و به این خاطر معشوق همیشه اشاره ایی به این هستی غیر قابل فهم یا جاودانگی غیر قابل دستیابی است. معشوق را ازینرو نمی توان هیچگاه کامل در آغوش گرفت یا کامل با او خوابید و به او عشق

ورزید. چیزی که بخشی از وهم و خیال امر جنسی است. اینکه خیال می کند او معشوق را کامل لخت می بیند و می چشد. مترجم)

با این وجود این جان و روان «ایمر 12» را اینگونه می توان فهمید که گویی او از قلمرو علایم زبانی برداشت شده باشد: «ایمر 1»، دقیقاً مانند «به کسی علامت زدن، علامت دادن 13». و بدون شک این توضیح یک پژوهشی از تفاوت میان علامت و دال است. علامت زبانی به عنوان چیزی تبیین شده است که چیزی را برای کسی یا شخصی نمایندگی می کند. اما لکان سریع متوجه شد که چه چیزی این «شخص» نمایندگی شده را نابود می کند. او مثالی را انتخاب می کند: معمولاً می گوئیم «دود بدون آتش ممکن نیست». بعله اما دود همان اندازه که علامت یک آتش است، می تواند علامتی برای یک سیگارکش باشد. دود حضور یک سوژه دودکننده را برای سوژه ایی دیگر سیگنال و علامت می دهد که به او نگاه می کند. علامت آنگاه یک معنای کاملاً متفاوت می تواند بگیرد. آنگاه او آن چیزی خواهد بود که در عشق یک سوژه به عمد برای سوژه دیگر نمایندگی می کند.

بنابراین نزد لکان دوباره این برداشت دوپهلوی در رابطه با عشق باقی می ماند. هر بار که می خواهد درباره ی عشق سخن بگوید، همزمان گویی زهرخند و تمسخر نیز همراهش می آید. یک مثال: او موجودات سخنگو را پریشان می کند. او تعقیبشان می کند. یا حتی «لنگان لنگان و پاکشان موفق می شوند، برای این احساسی که عشق می نامیم، سایه ی یک زندگی یا حضور اندک را بیافرینند». «با این حال ضروری است»، او اضافه می کند، «که از طریق احساس سرانجام به بازتولید جسم ها دست یابند».

اما این موضوع باقی می ماند که نزد لکان همیشه در پشت صحنه حدس و گمان معروف و ناممکن یک فرمول عارفانه به شکل غیر قابل حذفی باقی می ماند، وقتی او از رابطه ی میان عشق با تمنا یا آرزومندی سخن می گوید. عشق اجازه نزدیکی به چیزی را می دهد که به شکل دیگری قابل بیان نیست. ژاک لیرون به یاد می آورد که آدمی همیشه قادر به این است، حدس و گمانی را به نوشتار در بیاورد، اما باید از آن حذر کرد که او را از یکسو به سان ایجاب گرایی ببیند و یا از طرف دیگر به عنوان چیز غیر عقلانی رد کنیم. این حدس و گمان قدرت فشرده و هولناک یک فیگور سخنور را به سان ابزار دیالکتیک در خویش پنهان می کند. می تواند اینگونه همیشه پیش بیاید که این حدس و گمان لکان را به نقطه ایی بکشاند که «فرد نمی تواند دیگر چیزی بگوید، بدون آنکه متناقض سخن بگوید».

به اینخاطر نیز لکان می گوید: «از عشق سخن گفتن: فلسفه چیزی جز این کار نمی کند و روانکاوی نیز کار آنها را دنبال می کند». یا «چیزی که گفتمان روانکاوی می آورد..... این فاکت یا واقعیت است که از عشق سخن گفتن بشخصه یک ژوئیسانس یا سرخوشی با خویش می آورد». در کنارش اما او این نظر را تأکید و در سنگ حک می کند که همزمان آدمی عشق را «مطمئن نمی تواند بزبان بیاورد». اما در هر صورت: اگر نمی توانیم درباره اش سخن بگوئیم، باز این موضوع تغییری در آن نمی دهد که عشق خویش را توضیح و نمایان می سازد و به نوشتار تبدیل می کند. «او مجبور به این است و این درامای اوست». این جمع بندی نهایی لکان در این بحث است. 3

زیرا در نهایت یک تاثیر اضافه یا تکمیلی زبان بجز سخن گفتن و گفتار وجود دارد: کتابت یا نوشتار. در عشق همچنین نامه ی عاشقانه وجود دارد و لکان دوباره طنزآمیز می نویسد: نامه ی عشق، نامه ی جان و روان به دیوان». در انتها او اقرار می کند که نامه ی عاشقانه «تنها چیزی است که آدمی با کمی جدیت قادر به انجامش است». (پانویس نویسنده)

#### ادبیات:

1/ آنتوین تودال. 1931/ نویسنده، شاعر و رمانتیکر. او با جورج باروک، پیکاسو، پیر روردی و ژک پرورت همکاری می کرد.

- 2- miroir  
 3- «miroir/ Spiegel»  
 4- mouroir/ Sterbehospiz  
 5- Âmour  
 6- âme / Seele  
 7- „Ich verlange von dir, dass du von mir das zurückweist,  
 was ich dir anbiete, weil: das ist es nicht!  
 8- l'Autre sexe  
 9- Horla  
 10- „Horsexe“/„Außerhalb-des-Sex

11 / ساحت رئال یا امر واقع مرز واقعیت نمادین و روایت‌های ماست. ساحت رئال یا امر واقع هیچگاه مستقیم قابل لمس نیست. او کویر واقعیت است و حضورش همیشه وقتی حس و لمس می شود که برای مثال ما با شکست واقعیت و باورهای خویش روبرو می شوی. یعنی یک شکل بروزش به حالت کابوس است و بی زبان شدن، فلج شدن. از طرف دیگر او دقیقاً چون مرز هر کلام و روایت و واقعیتی است، غیر قابل بیان است، محل «ژوئیسانس و سرخوشی محض و شیدایی محض» است. چیزی که مثلاً عارفانی مثل مولانا و حافظ از آن سخن می گویند و در معنای لکانی محل ژوئیسانس زنانه است. یا می تواند به حالت یک تمتع سادیستی و مازوخیستی خشن و بدون مرز و تا به حد مرگ بروز بکند. همانطور که ساحت رئال و این شیدایی مرتب در نگاه لکان قویتر و مهمتر می شود. ژیزک در کتاب «ارگان بدون اندام» از دو لکان سخن می گوید. لکان اولیه یا لکان جوان که «لکان کستراسیون» است. برای این لکان نمادین ساحت رئال مرز تاریک و غیر قابل نوشتن واقعیت نمادین ماست. همان کویری است که نمی توان از آن عبور کرد. دوم لکان بعدی یا «لکان پساکستراسیون» که برایش حال «ساحت رئال و سرخوشی و ژوئیسانسش» محلی می شود برای میل تکرار جاودانه و شوریده وار زندگی. تکراری که مرتب تفاوت می طلبد و می آفریند زیرا باعث تحول ساحت نمادین می شود که بدور او افریده می شود. اینجاست که تیتیر انکور لکان را می توان به معنای تکرار جاودانه و بازگشت جاودانه نیچه ای دید که این بار مرتب می خواهد چیزی نو و سرخوشی نو و روایتی نو بیافریند. همانطور که حال ابژه کوچک آ به عنوان حلقه ی چهارم در مرکز سه حلقه ی برومه ایی قرار می گیرد و باعث می شود که اهمیت این شور و شیدایی در انسان و زندگی بشری بیشتر شود. زیرا ازین بیعد بخشی سرخوشانه و شیداوار در انسان و سوژه است که با آنکه غیر قابل مفهوم و حتی احمقانه است، یک «سینتھوم» است اما او همزمان پایه و اساس آزادی انسان و «تکنیکی» او است.

- 12- „aimer à“  
 13- „faire signe à“/„jemandem ein Zeichen machen

## مرحله ی ششم: مورا

مطمئنا شما متوجه شده اید که در میان همه ی این تلاشها برای به نمایش آوردن المانهای تبیین کننده ی مفاهیم مختلف لکانی، که من اینجا بکار برده ام، یک المان یا عنصر وجود دارد که من تا کنون از تبیین و تفسیرش حذر کرده ام: امر واقع (ساحت رئال). به استثنای یک اشاره ی کوچک، من سخن خودم را تا این بخش در این مورد فقط محدود به این کردم که بگویم یکی از نامهای امر واقع «امر ناممکن» است. این نام را لکان به ساحت رئال در بخش دوم و پایانی کارش داد. در بخش اول کارش ساحت سه گانه نمادین/خیالی/رئال، توسط دلها و ساحت نمادین حکومت می شد. هر چه بیشتر تئوری لکان مستحکمتر شد، به همان اندازه فضا و مکان بیشتری را این ساحت رئال یا امر واقع اکنون هر چه بیشتر مهم شونده اشغال کرد. ساحت سه گانه حال اینگونه نوشته می شد: رئال/نمادین/خیالی (پانویس نویسنده).<sup>1</sup>

اگر حال من به سراغ ساحت رئال می روم، زیرا اینجا آخرین تلاش از طرف لکان (در سه سمینار آخرینش) قرار دارد، تا بتواند عشق را از نظم و ساختار خیال باطل و وهم بیرون بکشد (شاید هم آخرین تلاش است تا عشق را نجات بدهد؟) و اینگونه بیانگارد که گویی، همانطور که او می گوید، «عشق امر واقع را قابل لمس می کند، متبلور می کند». اما این قابل لمس کردن، می توان اینجا واقعا گفت!، ناممکن قابل تحقق است. با این حال می خواهم تلاش بکنم، یک توضیح کوچک به کمک مثالی به شما بدهم تا متوجه بشوید که لکان اینجا چه چیزی را مطرح می کند: بازی مورا.

پانویس نویسنده: چرا نباید به این موضوع اشکارا اشاره کرد؟ زیرا نزد لکان دو نوع از امر ناممکن روی هم چیده شده اند: او از هستی یا زاین سخن می گوید (که یک ناممکنی منطقی می باشد) و از عشق (که از «حماقت» نشات می گیرد، یعنی زمخت بگوئیم، آنکه می خواهد بسان فرشته باشد، به حیوان تبدیل می شود). هستی: زیرا همه چیزهایی که از هستی یا زاین می آید، از یک هستی که بسان امر مطلق است، همیشه فقط یک انکسار، یک شکستگی، یک برش از فرمول «هستی جنسی»، از فرمول «موجود جنسی» می باشد. عشق: برای اینکه هر چیزی که او بدنبالش هست، چیزی بیش از این نیست که «برای امر جنسی که وجود ندارد، یک جایگزین اعطا بکند». و برای همه چیزهایی که می خواهند به تولید این جایگزینها دست یابند، آنگاه زبان بشری ناکافی بودنشان را نشان می دهد: تلاش برای جایگزینی رابطه ی جنسی، به این معنا است که «چیزی را بخواهی جایگزین بکنی، که اصولا درباره اش نمی توانی سخن و صحبت بکنی».

2/ و آن چیزی که بدون آن امر واقع ساحت سه گانه رئال/نمادین/خیالی را تحت تسلط دارد، همانطور که امر نمادین در ساحت اولیه سه گانه نمادین/خیالی/واقع انجام می داد: لکان این فرض بنیادین را مطرح می کند که یک همترازی قوی میان این سه ساحت وجود دارد. او آنها را حال به عنوان گره های برومه ای می نویسد. لازم است اینجا همچنین اضافه بکنیم که ابژه کوچک آ، هر چقدر هم در ابتدا بیشتر خیالی بود، از این پس در هر سه ساحت همزمان نمایان می شود. او به شکل برابر میان میان سه دوایر گیر و جا افتاده است.

3/ من اینجا به دروس ماییت ویلتارد استناد می کنم.

لکان مرتب به این اشاره می کند که آشناییهای عشقی کاملاً تصادفی هستند، اما با این حال و به همان اندازه ضروری توسط دانشی خاص و مشخص حمل و مستدل می شوند. دانشی که توسط دو سوژه ناآگاه با یکدیگر تقسیم می شود. با این حال دو تله اینجا وجود دارد که بایستی مواظب بود در دامشان نیافتاد: اول تله ی دانش یا شناخت: وقتی لکان اینجا از دانش و شناخت سخن می گوید، آنگاه او منظورش شناختی است که همانطور که او می نامد، **ناآگاهانه، نامختارانه** است. دانش ضمیر ناآگاه یک دانش غیرآگاهانه است، دانش و شناختی است که سوژه نمی تواند آن را داشته باشد یا بزبان دیگر دانشی است که نمی داند که از آن بی اطلاع است (بقول ژیزک ضمیر ناآگاه دانشی است «که نمی دانی که نمی دانی». مترجم). دومین تله وقتی نمایان می شود، اگر که فرد نزد کلمه ی «آشنایی و ملاقات» (هر معنایی هم که بدهد) خیال بکند که این مفهوم به **نظم روانی** (پسیکو) تعلق دارد. زیرا بر اساس ناهمآهنگی واقعی و رادیکال نوع دانش ناآگاه این عملاً ناممکن است. لکان آنگاه از عشق آن چیزی را می آفریند که پس از یک تعویق کوتاه مدت زمانی **تایید و پذیرش 2** این امر ناممکن را ممکن می سازد **3**.

اما چگونه می توان این تاییدیه و پذیرش امر ناممکن را نشان داد، چیزی که به معنای پذیرش تصادفی بودن دو نوع ناآگاه از شناخت است؟ و چگونه می توان فهمید که این آشنایی تصادفی ورای خیال باطل و وهم قادر به «**تبلور و قابل لمس کردن موقت امر واقع**» است؟

به عنوان مثال لکان اینجا لکان بازی مورا را پیشنهاد می کند و ما به اغوا می افتیم بگویم که: بازی مورا و قماربازی، زیرا یک بازی است که به شکل اسرارآمیزی در آن آشنایی با شانس یا تصادف با یکدیگر آمیخته و مخلوط می شوند. یک افسانه می گوید که این بازی توسط هلنای زیبا اختراع شده است و با معشوقش پاریس آن را بازی می کرده است (داستان ترویای یونانی. مترجم). در شرق اغلب بازی می شود و همچنین در ایتالیا و یا در کورسیکا، آنطور که برایم گفته اند. (در ایران به او بازی سنگ/کاغذ/قیچی می گفتند. مترجم)

مورا، بازی مورا را بیاد بیاوریم: دو بازیگر روبروی هم و چشم در چشم قرار می گیرند، آنها دستانشان را به شکل مچ بسته جلوی خودشان می گیرند. وقتی سیگنال و علامت داده می شود هر بازیگر یک دستش را جلو می آورد و چندتا انگشتش را به عنوان عددی نشان می دهد که او همان لحظه بهش فکر کرده بود و در همان لحظه یک عدد میان یک و ده را بلند می گوید. اگر یکی از دو طرف عددی را بگوید که دقیقاً برابر با انگشتان درازشده هر دو بازیگر باشد، آنگاه او برنده است. وقتی برای مثال بازیگر الف سه انگشتش را دراز بکند و عدد پنج را فریاد بزند، و بازیگر ب دو انگشتش را دراز کرده است و عدد شش را فریاد می زند، آنگاه بازیگر الف برده است، زیرا حاصل انگشتان هر دو طرف پنج تا می باشد.





این باهم برخورد کردن و درست گفتن یک رخداد ناب (غیر قابل حساب) است: هر دو بازیگر باید «در لحظه ی مناسب 4» و کاملاً همزمان عددی را بگویند و انگشتشان را دراز بکنند. آن کسی که «تصادفی» جواب درست یا مورا را می داند و عدد درست را صدا می زند، این را کاملاً غیر آگاهانه انجام می دهد. این عدد تصادفی نمی گذارد که از قبل او را بدانی، او حتی به شناخت قبلی یا پیش شناخت از بازیگر دیگر وابسته نیست: او به عنوان رخداد کاملاً تصادفی رخ می دهد. «اینکه بدانی که پارتنرت چکار خواهد کرد»، اینگونه لکان ادعا می کند، «شاهد یا نماد عشق نیست». و واقعاً: شناخت، در معنای یک شناخت آگاهانه، این شناخت از پارتنر، ما را (دوباره) به اعماق آب و امواج نارسیسم یا خودشیفتگی می راند. اما اینجا، حال این را سرانجام باید فهمیده باشیم!، ما کاملاً در محیط و عرصه ی دگربودگی محض قرار داریم. 5

بنابراین تلاش بکنیم، آنچه را که گفتیم در یک تزی جمع بندی بکنیم: عشق ساحت رنال (هستی و کامجویی ناممکن. مترجم) را دمی قابل لمس و نمایان می کند، در آن لحظه ی کوتاه تعویق افتاده ی یک ملاقات رخدادوار، ملاقات یا دیداری که انجا هر کدامشان، که تصادفاً و بدون اطلاع قبلی مورا را می شناسد، در لحظه ی مناسب او را از ته دل فریاد می زند.....

در یک موقعیت دیگر نیز لکان این بازی مورا را بیاد می آورد\_ یا دقیقتر: یک همترازی و شباهتی، که ما بهتر می شناسیم: بازی «سنگ/کاغذ/قیچی». این قطعه را در بخش «در ستایش مارگریت دورا، با شوق و شغف از طرف لول فان اشتاین» می یابیم. آنجا لکان با حالتی دومعنایی می نویسد: «لول فان اشتاین، سنگ/کاغذ/قیچی\_ در بازی مورا تو می بازی». برای لول فقط می تواند یک معنی بدهد: تو می بازی!

اما برای اینکه این «تو می بازی!» (که یکایک شما از راههای مختلف ریسک شنیدنش را می کنید)، آخرین کلام من نماند، پس با یک فرمول نهایی از لکان سخنم را به پایان می رسانم: «ساحت رنال (امر واقع)، به شما می گویم، رازناکی جسم سخنگو است، سر و رازناکی امر ناآگاه است. 6»

عشق هم همچنین\_ یا نه؟،

والنسیا، مجله ی فلسفه، شانزده اپریل 2007  
 از «مجله پسیکوانالیز شماره 10، پاریس، 2007، ص 32/5  
 از فرانسه به المانی هانس\_پتر\_یک

## ادبیات:

1. ساحت رئال ربطی به واقعیت ندارد بلکه او مرز واقعیت نمادین و روزمره ماست. او کوپر واقعیت ما است. من به تناوب از مفاهیم ساحت رئال و امر واقع استفاده می کنم تا هر دو پیوندشان مشخص شود و تمایزشان با واقعیت.

## 2- (reconnaissance)

3/ عشق به سان شناختی که نمی دانیم که نمی دانیم که چرا عاشق یک فرد خاص و تصادفی می شویم و او به سرنوشتمان تبدیل می شود، موقت یا درازمدت. همانطور که چنین عشقی ما را به دیدار با بخش ناممکن زندگی و شناخت روبرو می سازد اما به گونه شوریده و پرشوری. جایی که سخن گفتن از کار باز می ماند و حال عشق آغاز می شود. عشقی که دوباره مجبور است برای لمس معشوق و امر ناممکن حرف بزند، شعر بگوید و این درامای انسانی و بازی تراژیک/کمدی اوست و زیبایی خاصش. عشقی که می خواهد ناممکن را قابل بیان سازد. جاودانگی را در لحظه ممکن سازد. یگانگی را در فانی بودن و این دراما و زیبایی تراژیک/کمدی وار و پارادوکس اوست.

4/ درباره ی این موضوع «زمان مناسب» که برای لکان بحثی دارای اهمیت بود، به سمینار ذیل مراجعه بکنید.

Jacques Lacan, Le temps logique, in: ders., Écrits, Paris (Seuil) 1966.

5/ زیرا ما وقتی دقیقاً بدانیم که معشوقمان چیست و چه می خواهد، انگاه معشوق فقط تصویری از خود ما شده است. عکس نارسیست در آب است. در حالیکه معشوق محل حضور دگربودگی محض نیز هست و آنچه هرچه می کنیم، باز رازگونه می ماند. قبول این دگربودگی محض جایی است که برای لکان همزمان محل شوریدگی عشق نیز هست و آنجا که ما امر واقع را، شور عشق و زندگی را لمس و نمایان می کنیم. اینجاست که لکان به مفهوم عشق عرفانی نزدیک می شود بدون اینکه عارف بشود. زیرا او همیشه از طرف دیگر طنز خویش را حفظ می کند. او هم خراباتی بودن انسان را می پذیرد که در عشق نمایان می شود و هم اینکه با طنز با این خراباتی بودن روبرو می شود تا انسان اسیرش نشود. ازینرو به باور من بایستی از نگاه ژان ریکور جلوتر رفت و نقیض گویی لکان در مورد عشق را به سان حالت «پارادوکسیکال عشق» فهمید. بسان حماقتی که پیش شرط اوجی از دانش و کامجویی است. بسان تکراری جاودانه که می خواهد تفاوت بیافریند و روایتی نو از عشق، از عشق ها. زیرا اگر عشق و ژوئیسانس زنانه با هم پیوندی تنگاتنگ دارند آنگاه آیا نمی تواند با قبول ماتریکس عشق به سان چیزی که ساحت رئال یا زاین را برای دمی قابل لمس می سازد و ما را شوریده می کند، همزمان پیش شرطی برای تولید روایات مختلف از عشق باشد. آیا همانطور که زن نیست و فقط زنها وجود دارد، نباید گفت که فقط عشق ها وجود دارد؟

6/ لکان جایی برای توضیح ساحت رئال از اصطلاح المانی «ویرکلیشکایت» یا «واقعیت» استفاده می کند. ویرکلیشکایت برای لکان به معنای مجموعه ی همه واقعیتها است که ما فقط بخشی از آن را به سان واقعیت نمادین یا زبامند حس و لمس می توانیم بکنیم. او در معنای هایدگری همان هستی یا زاین است. یا از طرف

دیگر بنابراین جسم و تن همان امر رئال است. انسان به عنوان جسم امر رئال است. به اینخاطر هر عکسی از خویش یا دیگری بگیریم همیشه یک بخش ما بیرون از عکس و قالب می ماند. آنچه جسم نمادین می نامیم، جسمی است که به زبان آمده است. در زیر او اما جسم ژوئیسانس یا رئال حضور دارد که مرز این جسم نمادین است. جسمی ژوئیسانس که برای مثال ما بقول لکان او را در قالب «اسم شخصی و خاص» خویش بازمی یابیم که در هر زبانی باز به همان شکل می ماند. به سان ژوئیسانسی که تکان نمی خورد و تغییر نمی کند و همزمان پیش شرط آزادی و جستجوی جاودانه بشری بدنبال امر ناممکن است.

## پس گفتار:

باید حال تا اندازه ایی دو موضوع اساسی مقوله ی «عشق» مشخص شده باشد. یعنی از یکسو «صحنه ی بنیادین عشق» و جوانبش، حالات تراژیک/کمدی وارث، و از سوی دیگر اینکه بر بستر سناریو بنیادین عشق، به کمک منظر و گشایشی که این صحنه می گشاید، حال به سوی بیان عشق فردی و عاشقی خویش یا تحول در روایات و گفتمان عشق برویم. از طرف دیگر به باور من بایستی نگاه لکان و در نهایت خوانش پل ریکور از عشق نزد لکان را دقیقاً از آنجا به جلو راند و پتانسیلهای نهفته در آن را باز و آشکار کرد که بحث پل ریکور به انتها می رسد. زیرا در واقع می توان نقیضه گویی لکان در باب عشق، ریشخند او از یکسو و از سوی دیگر طرح عشق به سان امکانی برای لمس و قابل لمس ساخت رنال و کامجویی و ژوئیسانس شیداوار را، به سان «پارادوکسی» فهمید که همان پارادوکس عشق است. زیرا مگر یکایک ما به کمک این دانش ناگاه و طبیعتاً همراه با احساس و شور نیست که می توانیم شور عشق و دلهره را حتی در متنی قدیمی چون «غزل غزلهای سلیمان»، یا در اشعار حافظ حس و لمس بکنیم. یا وقتی می بینیم که دوستی رفتارش به شیوه ی خاصی عجیب و غریب شده است و یکدفعه می گوئیم «انگار عاشق شدی».

زیرا اگر عشق مثل زن است، نماد بخش زنانه ی ما است، \_ و همانطور که دیدیم، برای لکان «زن وجود ندارد» بلکه تنها «زنان» وجود دارند، آنگاه آیا نمی توان، \_ یا در واقع مجبور هستیم و یک انتخاب اجباری است، \_ که حال در این صحنه و سناریو بنیادین عشق به تولید هزار فلات و روایت عشق بپردازیم، به هزار حالت و روایت از عاشق زمینی و عارف زمینی یا خندان دست یابیم، یا در نامها و روایات دیگر؟ لکان در مسیر تحول نهایتش هر چه بیشتر یک «لکان رنال» و شوریده می شود و به این خاطر «ابژه گمشده» محبوب گمشده» را در مرکز سه حلقه ی برومه ایی خویش و بسان حلقه ی چهارم و اصلی می گذارد، \_ چیزی که او «سینتھوم» می نامد. \_ آیا عشق نیز بسان نمادی از سینتھوم دقیقاً بیانگر ذات شوریده بشری و جستجوگر بدنبال «چیز ناممکن» نیست؟ آیا عشق مانند «سینتھوم» از یکسو حماقتی و کامجویی ناممکنی نیست که اما از طرف دیگر به زعم لکان همزمان اساس آزادی بشری و جستجوی امر ناممکن است؟ اساس توانایی انسان به «تکنیکی» و شکستن قواعد و تولید نامهای پدر و روایات جدید است. اینکه با شناخت این دیسکورس و صحنه ی بنیادین عشق، حال بتوانیم هر چه بهتر روایت یا دیسکورس عاشقی خویش را بیافرینیم؟ زیرا عشق تنها به شیوه ی فردی و متفاوت ممکن است. زیرا «عشق» همان «عشق ها» است. آیا می توان به کمک لکان جلوتر رفت و گفت باز هم، یکبار دیگر و به شیوه ایی نو و متفاوت، به سان پا گذاشتن به فلاتی هزارگستره یا خندان؟ به سان تکراری جاودانه که مجبور است مرتب هاشور و خط بخورد و نمادین شود؟ آیا اگر همین موضوع و اجبار به نوشتن «درامای عشق» است، آنگاه نمی توان این «درامای عشق» را به هزار روایت و با لایه های مختلف و تنانگیهای مختلف نوشت. یا به عشقی شرور و خندان دست یافت که می تواند تن به عشق و به معشوق و لحظه بدهد، تکنیکی عشق و لحظه اش را حس بکند و اینکه عشقش یکجایش می لنگد و باید بلنجد و همزمان قادر به خندیدن به عشق و لذت بردن از حماقت و شیادی خویش و معشوق و عشق نیز باشد. عشقی یا عاشقی که بتواند با دیدار عاشقانه و لمس تن و جان معشوق دگرذیبی یابد و همزمان آنجا که عشق و معشوق قادر به تحول نیست، با خنده و شرارت به عشق و معشوق بگوید «راستی می دانی که عاشقتم اما به تو چه» و با قبول درد و سوگش به شادی و تحول نو و عشق نو، دیدار نو با هستی و عشق و شوریدگی دست یابد؟

یا از طرف دیگر می بینیم که دقیقاً لمس این پارادوکس عشق، بخوبی به ما کمک می کند معضل عشق ایرانی و بحران مدرن عشق ایرانی را بفهمیم و اینکه او چگونه می تواند به هزار روایت نوین از عشق دست یابد. بدینوسیله که به عشق و شوری خندان تن می دهد که بدور یک «هیچی محوری» بوجود آمده است و بنابراین کسترسیون و کمبود را بهتر پذیرفته است. قادر به شیدایی خندان و از جنسی مرتب متفاوت است، زیرا می داند دیگری و غیر نیز دارای کمبود است و هیچگاه کامل بدست نمی آید. یعنی می داند که این عشق خراباتی قدیمی و گرفتار سترونی مجبور است، مثل بحران کنونی عشق ایرانی، به پوچ گرایی و رشد دروغها دچار شود، زیرا آن عشق مطلق و این پوچ گرایی دو روی یک سکه هستند. هر دو فرزندان مغموم وحدت وجودی ناممکن هستند، به شیوه های مختلف. اولی در غم این یگانگی ناممکن می سوخت و زمین و لحظه را از دست می دهد و دومی خشمش به عشق او را لو می دهد و اینکه او نیز سوگوار این عشق ناممکن است. حاضر به

سوگواری و قبول بهتر کمبود و کستراسیون نبوده است، تا بتواند پا به این صحنه ی نوین عشق و هزار فلاتش بهتر بگذارد. یا روایات نو از این «عشق و عاشقی خندان و شرور» بیافریند، چیزی که از جمله من با کمک نقد این بحران و تولید گفتمان «عارف زمینی، عاشق زمینی، خردمند شاد، مومنان سبکیال» سعی در ایجاد گشایش و منظری از آن کرده ام. همانطور که اینجا پی می بریم که چرا ما نمی توانیم به قدرت عشق فردی خویش دست یابیم، بدون آنکه در بستر زبان و گفتمان خویش تحول بوجود آوریم. زیرا ضمیر ناآگاه «امری ترافردی» و زبانمند است و من و شما نمی توانیم به عشق متفاوت خویش دست یابیم، بدون آنکه ابتدا به تمنای دیگری و این زبان و فرهنگ تن بدھیم که همان تمنای خویش است، و هر چه بیشتر این صحنه ی نو و متفاوت عشق را بیافرینیم. یعنی از صحنه ی عشق خراباتی و نارسیستی و در پی وحدانیت با دیگری و خشم به دیگری امروزی بگذریم و وارد این صحنه ی پارادوکس و خندان شویم که در آن هم دیگری و عشق عزیز است و هم مورد نقد و تحول است، زیرا هر دو طرف و عشق نیز دچار کمبود و نیازمند به یکدیگرند. زیرا بقول نیچه «ما نمی توانیم خودمان را بالا بکشیم، بدون آنکه نیاکانمان را بالا بکشیم». ازینرو «گفتمان و حالت عارف زمینی و عاشق زمینی» نمونه ایی از این بازآفرینی همه ارزشهاست و رنسانسی نو و از سوی دیگر تلاش برای «ورود هر چه بهتر کمبود و کستراسیون» در این مفاهیم و فرهنگ و زبان. تا با صحنه و فیگورهای نو هر چه بیشتر این گفتمان و زبان «هاشور بخورد، خط بخورد» و با قبول کمبود و هیچی به قدرت نوین حالات هزارگانه ی عاشقان و عارفان زمینی و خردمندان شاد خویش دست یابد. یعنی حال در این بستر نو و نظرباز، خندان، در این بستر عاشقان زمینی و شوخ چشم، هر چه بیشتر امکان ساختن روایات نو و عشقهای نوین، تنانگی نو و کامجویی عشقی و اروتیکی نوین ممکن شود و این سرگیجگی عمومی هر چه بیشتر به قدرتی نو و مازادافزین تبدیل شود. به اینکه ما هر چه بیشتر آن شویم که هستیم، به بازیگران و روائیان و همبازیان خندان این صحنه و دیسکورس نو و به سان خالقان دیسکورسها و روایات متفاوت خویش در این صحنه ی مشترک و گفتگوی مشترک و اغواگرانه.

دقیقا برای گشایش بیشتر این منظر و بستر است که حال امکاناتی از این روایات نوین و متفاوت را باز می کنیم و طبیعی است که این روایات به سان قطعه ها و فراگمنتهایی بر بستر این صحنه ی بنیادین و نو هستند، همانطور که پایان این دیدار و گفتگو نمی تواند چیزی جز ادامه ی این روایت سازی، یا تحقق روایت سازی خویش توسط خوانندگان باشد، زیرا مگر نه این است که یکایک ما عاشقیم و همبازی در این بازی و صحنه و تحول مشترک و متفاوت. اینکه یکایک ما عشق فردی و متفاوت خویش را می طلبیم و به این خاطر مجبوریم وارد این صحنه ی نو و مشترک بشویم و از آنجا فلات و راه خویش را بیافرینیم. اینکه بر بستر این صحنه ی مشترک مجبوریم همینکه دهان به سخن عاشقانه ی خویش باز می کنیم، یا شروع به نوشتن می کنیم، این صحنه و شوریدگی و کامجویی عشق را، بنا به جا و مکان متفاوتمان در دیسکورس عشق، متفاوت بیافرینیم، بسان هزار نوع عاشق و عارف زمینی متفاوت و یا با نامهای دیگر، چه تفاوت! همانطور که زبان این فراگمنتهای عاشقانه بناچار آفوریسمی باید باشد. زیرا مگر آفوریسم همان جان و تجربه و روایتی خاص نیست که به قلم می آید. مگر بقول نیچه آفوریسم با خون نوشته نمی شود و چون رعدو برقی ناگهان منظر و چشم اندازی را روشن و نمایان نمی کند.

## 1/ قطعه ی اول عاشقی شرور یا عشق خندان و سوزان

### از عاشقی تا عشق، از لکان تا بارت و بازگشت

همه ی ما بدنبال عشقیم، تا لااقل لحظه ایی در عشق بتوانیم خودمان باشیم و نقش بازی نکنیم. ایرانی و خارجی هم ندارد. همه همینگونه اند، به درجات مختلف. اما چه اتفاقی می افتد وقتی پرده برافتد و ما ببینیم که تمام مدت در حال اجرای نقشی و فیگوری هستیم، بویژه در صادقانه ترین و خالصانه ترین لحظات ما، در پرشورترین آن. یعنی هرچه پرشورتر، به همان اندازه بازی و نقش بیشتر. چه اتفاقی با عاشق و معشوق می افتد وقتی با این حقیقت خویش روبرو بشوند؟ معمولا فرومی شکنند، فرومی شکنیم. اما این فروشکستن در واقع فروشکستن فانتسم و وهمی نیز است برای عاشق شدن نوین و بازیگوشانه، برای نقش بازی خندان و اکسیسو، برای تولید دیسکورس و گفتارهای نو از عشق و عاشقی. بحث این است.

و دقیقا اینجاست که مهمترین دیدگاهها در مورد عشق از منظر فروید تا لکان، هیچکاک تا رولاند بارت با یکدیگر گره می‌خورند و تلاقی می‌یابند. عشق به سان «صحنه ایی و رخدادی شخصی» که عمیقترین رازهای زندگی ما را برملا می‌سازد و محل تلاقی دالها و ضرورت‌های مختلف است. آنها چه می‌گویند؟

اینکه قبل از هر چیز در «عشق و عاشقی ما عاشق تصویری هستیم». این نقطه ی اول مشترک همه این نگاههای متفاوت است. ازینرو بقول فروید در حالت عاشقی یا شوریدگی (پاسیون، فرلیبت هایت) ما در حالت فراقنی ایده المان بر دیگری و معشوق هستیم و ایده المان را در او می‌پرستیم. هر عاشقی یا پاسیون در هر حالتش یک «خودشیفتگی» است. ازینرو در حالت عشق و عاشقی ما بشدت ضربه پذیریم. ما در دیگری خویش را می‌پرستیم و آنچه بودیم یا می‌خواهیم باشیم. ما در دیگری مثل تصویر اول از نارسبست یونانی فقط تصویر ایده ال خودمان را می‌بینیم و عاشقش هستیم. بزبان دیگر ما در دیگری متنی را می‌پرستیم که خودمان ناخودآگاه (یا درستتر ناگاهانه) آنجا گذاشته ایم. هیچکاک در «ورتیگو یا سرگیجه» این موضوع را به زبان دیگر و قویتر بیان می‌کند. اینکه عشق فقط «یک رونوشت و کپی از یک رونوشت و کپی دیگری» است. اینکه اصلی نیست. ازینرو ورتیگو بزرگترین روایت عشق در سینماست. یا بقول ژیزک ورتیگو کاملا ضد افلاطونی است. حال لکان می‌آید و او نگاه فروید را قویتر و مشخصتر می‌کند. اینکه در حالت عاشقی رمانتیک یا شوریده، در پاسیون ما در «آینه» مانند نارسبست در رودخانه تصویر خویش را می‌بینیم که اما همان تصویر دیگری است، در نهایت «تصویر مادر (یا پدر)» است و می‌خواهیم با او یکی شویم و بناچار عاشقی همیشه عشق/نفرتی است، یک حالت خیالی است و محکوم است برای عبور از بحرانش به «عشق یا لاو» تبدیل شود، وارد زبان شود، نمادین شود، قابل تحول شود. ازینرو لکان نیز مثل فروید میان «پاسیون یا عاشقی» و «لاو یا عشق» تفاوت می‌گذارد و حتی تفاوت کمرنگ فروید را به مباحث نوینی و روایات نوینی از عشق تبدیل می‌کند. همانطور که لکان حال صحنه ی پارادوکس عشق را نمایان می‌سازد و آنجا که عشق ما را دمی به لمس «چیز ناممکن» و غیر قابل بیان قادر می‌سازد.

سپس رولاند بارت می‌آید (فعلا اوکتاویو پاز را کنار می‌گذارم، چون قبلا به او پرداخته ام) و در واقع حقیقت موضوع را به شکلی دیگر بر ما آشکار می‌کند. اینکه تصویری که ما عاشق او هستیم، در واقع یک «سیناد یا فیگور در رمان و زبان» است. اینکه آنچه عشق اصیل خویش می‌نامیم، یک تکرار فیلم و رمانهایی است که خوانده یا دیده ایم و ته دلمان این را می‌دانیم. ازینرو مجبوریم جمله ی «عاشقتم، دوستت دارم» را مرتب تشدید ببخشیم تا شاید مورد قبول خویش و دیگری واقع شود و بگویی «ببین واقعا عاشقتم، ببین من مثل بقیه نیستم. من واقعا دوستت دارم». ازینرو رولاند بارت در کتابش «دیسکورس عاشق، فراگمنتها» در واقع هشاد فیگور عاشقی را نشان می‌دهد که ما در عشق مرتب به او دچار می‌شویم، از فیگور حسادت تا انتظار تا خودکشی و غیره. همه ی این فیگور متونی چندمتنی هستند. اما رولاند بارت این فیگورها را برای ما آشکار نمی‌سازد تا حال ما از دست زبان و تصویر رهایی یابیم، از نقش بازی رهایی یابیم و عشقی نو بیافرینیم، زیرا او دروغ و فانتسم این تفکر را می‌شناسد. برعکس او می‌داند عشق تنها بر پایه و در چهارچوب زبان و کلام ممکن است؛ که عشق ورزی و نوشتن در نهایت یکی هستند. او همزمان می‌داند که دقیقا وقتی ما به این زبان و فیگورها و حالاتمان تن دادیم، می‌توانیم معانی نو و متفاوت به آنها بدهیم و زبانهای متفاوت عشق بیافرینیم. ازینرو کتاب او در واقع تلاش شخصی او به عنوان «عاشق» است تا گفتار و دیسکورس خویش را بیافریند. یعنی اگر برای رولاند بارت زبان «لانگویج» همان سیستم و چهارچوب کلی مانند زبان عشق و غیره است، اگر سخن گفتن یا «پارول» شیوه ی استفاده ی شخصی و کانالیزه شده ما از سیستم کلی است، آنگاه «دیسکورس یا گفتنمان، گفتار» مانند کتابش دیسکورس عاشق، در واقع «گفتار و سخن گفتن تفاوت یافته، توسعه یافته» است، گفتار و سخنی نو از عشق و فیگورهایش است. به این خاطر نیز فراگمنتی است. به معنای ملتهب کردن و اکسسیو کردن فردی زبان عشق و فیگورهایش و تولید گفتنمانی نو از عشق است. زیرا زبان و بنابراین عشق از طریق این دیسکورسها ی شخصی یا گروهی نو می‌تواند تحول یابد. یا از طریق برملا ساختن فراگمنتی بودن و ناتمامی مداوم این زبان و مفاهیم. اینکه عشق، عشق و یا عشق‌هاست. اینکه عشق، عشق، عشق، عشق، عشق، عشق، عشق، عشق، عشق است و...



نقطه‌ی تفاوت جالب و مهم میان لکان و بارت اما بحث حالت «عاشقی یا پاسیون» است. زیرا لکان به تبعیت از فروید و به شیوه‌ی نو و سوپورزیو، طنزآمیز می‌خواهد از پاسیون و عاشقی خودشیفتگانه به «لاو و عشق» دست یابد، عشق را با تمنامندی یا دزیر کمی اشتهی بدهد و او را نمادین سازد، چه به شیوه‌ی تبدیل عشق به یک «معاهده» و قبول کمبود و نیاز به یکدیگر، چه به شیوه‌ی نهایی اینکه لکان پیر هر چه بیشتر پرشورتر و اکسیوترمی شود و عشق به محل تلاقی ما با «ساحت رنال» و لمس شوریدگی و تمتع محض برای دمی تبدیل می‌شود. به وقتی که زندگی و هستی غیرقابل درک و رنگارنگ ما را دمی لمس (تچ) می‌کند و ما سرشار از حس زندگی و تمنامندی می‌شویم. مشکل لکان با عشق این بود که عشق بدنبال وحدت وجود است مانند سکس ولی این وحدت وجود ناممکن است. (ازینرو برای لکان عشق محض، یگانگی محض مثل سکس محض محال است). زیرا تمنامندی یا دزیر در واقع به ما نشان می‌دهد که تلاش به وحدت وجود نارسبست با تصویرش و دیگری محکوم به شکست است. یک خودکشی است. ازینرو لکان پیوند ممکن عشق با تمنامندی را اینجا می‌یافت که با ورود هر چه بیشتر عشق به زبان نمادین، نگاه ما حس و لمس می‌کنیم که در همان حال که عاشق کسی هستیم، چیزی و رای او را نیز می‌پرستیم، چیزی که در نهایت یک «نقطه‌ی خالی و تهی، مرگ» است. اینکه دیگری، معشوق و بنا بر این عشق همیشه دارای بخشی کاملاً متفاوت و غیر قابل فهم است. بدون این نقطه‌ی خالی و تهی و مابعدی عشق محکوم به گرفتاری در حالت عشق/نفرتی و خودشیفتگانه است. ناتوان از تحول یا قبول مرزها و تفاوتها است. رولاند بارت اما می‌خواهد دقیقاً در حالت «عاشقی یا پاسیون» بماند که برای لکان یک حالت عمدتاً خیالی و نارسبستی است. او برعکس می‌خواهد با حفظ این فیگورها و حالات عاشقی نگاه زبان و این فیگورها را به التهاب و چشیدنی نو و دیسکورس نو و شخصی وادارد. اگر برای لکان عشق هر چه بیشتر تمنامند می‌شود، وقتی از حالت نارسبستی خویش چون حسادت شدید یا وابستگی شدید و غیره عبور بکند، بی‌انکه خودشیفتگی و قدرتهای این فیگورها را کامل از دست بدهد، زیرا این خودشیفتگی و فیگورهای فانتسماتیکش «میزانسن و تکیه‌گاه تمنامندی و بازی عشق» هستند، برای بارت اما دقیقاً این بخش و زبان عاشقی و شورمندانه و خیالی جایی است که ما می‌توانیم به عنوان «سوژه» بزییم و حضور واقعی داشته باشیم. یعنی دقیقاً در جایی که در قالب فیگوری اسیر تصویر و متنی هستیم، دقیقاً همینجا می‌توان حال فیگور و متن را ملتهب و متفاوت کرد، چیزی نوین و شدت احساسی یا زبانی جدید افزید. لکان می‌خواهد با ورود نام پدر یا قانون به رابطه‌ی شوریده عاشق و معشوق کاری بکند که عشق و حالاتش هر چه بیشتر نمادین، قادر به تحول و انتقاد بشود و عاشق و معشوق بدانند که همیشه راه دیگری ممکن است، چون عشق یک نقطه‌ی خالی محوری دارد، مثل هر چیز دیگر، اما بارت می‌خواهد این توانایی تحول و دگردیسی را به شیوه‌ی حفظ حالت دوگانگی و عشق/نفرتی عاشق/تصویرش (و نه معشوق واقعی) حفظ بکند ولی این حالت را مرتب چندمتمنی و متن افزین و سوزان سازد. یا چندمتمنی بودنش را اشکار سازد.

موضوع اما این است که در نهایت هر دو نوع نگاه لکان و بارت از دو جهت به نتایج مشابهی می‌رسند، چرا اینگونه است؟ زیرا هر دو در چهارچوب زبان سخن و عشق ورزی می‌کنند، یا تفاوت می‌افزینند، زیرا هر دو می‌دانند عشق نو به معنای زبان و دیسکورس نو و متفاوت است. اینکه اگر حالت افسردگی، حالت و فیگور از دست دادن معشوق و عزیزی است و ناتوانی بلندشدن از سر قبری است، یک تکرار فیلم و رمان یا فیگوری مثل لیلی و مجنون یا رومئو/ژولیت و ورتتر گوته و غیره است، آنگاه عبور از افسردگی به معنای تولید سخن و گفتن نوین و فردی از عشق و متن

است. چه به شیوه ی روانکاوی لکان بخواهیم با « پذیرش نمادین تمنامندیان، پذیرش کمبود و قبول کستراسیون» از فانتسم و تکرار جستجوی یگانگی و وحدانیت و تکرار فاجعه بار فیگور مشابهی بگذریم، سرانجام از سر قبر بلند شویم و راهی نو برویم؛ چه به شیوه ی رولاند بارت که به هر «فیگوری آری می گوید»، یک آری گوی بزرگ است و سر قبر می نشیند و فیگور افسرده را از درون ملتهب و چندمتمنی می کند، می خواهد انسدادش را بشکند و قادر به تحولش بکند، قادر به عشق ورزی و دگر دیسی به فیگورها و حالات دیگر بازی عشق بکند.

نکته ضعف بارت و یا صحنه ی ناآگاه متن بارت در واقع جایی دیگر است که با دیدن آن می توان وارد گشایش و صحنه ایی نو از متن بارت و فیگور هایش شد. بارت دقیقاً با لکان و روانکاوی درگیر است و در متن نیز به لکان اشارات متعددی دارد. او می خواهد مرتب بر پدر روانکاوی و دیسکورسش چیره شود، چون او را دچار انسداد یا خطا یا ضعف می بیند. چه به این شکل که رولاند بارت می خواهد دوباره واژه « لذت یا پلژر» را مانند کتابش «لذت متن» قدرت و معنایی ببخشد و او را در برابر «تمنا و تمتع، دزیر و ژوئیسانس» بگذارد، و چه اینجا که می خواهد دقیقاً در ساحت نارسیتی و خودشیفتگانه بماند و او را حفظ بکند، از نو بیافریند. اما چرا؟ یا به چه بهایی؟ یا سوال درستتر این است که برای حفظ کدام دیگری و عشقی این کار را می کند. زیرا او عاشق است اما عاشق کی؟ او عاشق نگران است، اما نگران از دست دادن کی و کدام عشقش؟ زیرا از چنین منظری است و اینکه از منظر لکانی ببینیم که «بارت از کجا به عشق» می نگرند، آنگاه صحنه ی دیگر و متن دیگر کتاب «دیسکورس یا گفتار عاشق» بر ملا می شود و زیر متن مهم عشق بشری. اینکه رولاند بارت همان عاشقی است که اینجا سخن می گوید. بقول خودش یک عاشق در حال کنش است. اما این عاشق شیفته و پرشور می خواهد در واقع به که دست یابد؟ رولاند بارت این عاشق را در واقع در حالت یک قهرمانی تراژیک یا ضدقهرمان تراژیک قرار می دهد. اینکه سخن این عاشق برای معشوق خاص نیست، او مثل عکس بالا با تصویر دیگری در آینه سخن می گوید که همان تصویر ایده ال خویش است، همان عشق گمشده و نارسیتی خویش است. ازینرو برای بارت تمامی این فیگورها در واقع یک «مونولوگ درونی» است. دیالوگ نیست. و دقیقاً سوال اینجاست که این معشوق گمشده کیست؟ معشوق گمشده ی همه ی حالات عاشقی و پاسیون خودشیفته کیست؟ آن معشوقی که نارسیت در آب می جوید و می پرسند و برای دستیابی به او در آب می پرد و می میرد، کیست؟ جواب مشخص است. این معشوق گمشده همان «مادر» یا تصویر ایده ال مادر است. زیرا ما نزد مادر برای اولین بار با عشق آشنا می شویم. زیرا او عشق اولیه و ازلی است. معشوق نهایی و گمشده نارسیت و فیگورهای بارت در نهایت «مادر» هستند. و از آنجا که بارت تمامی عشقش متوجه مادر است و می خواهد او را پاس دارد، از آن رو می خواهد عشق نارسیتی و شوریده را از جمله پاس دارد. زیرا بقول فیگور نهایی کتابش ( داغان شدن) بدترین چیزی وقتی است که « این دیگری مرده است و نمی توانی با او صحبت بکنی، دیگر کسی نیست که با او صحبت بکنی». (بارت همیشه پیش مادرش زیست). ازینرو فیگورهای بارت در عین توانایی در نهایت در یک مونولوگ و تصویر گرفتارند. آنها مثل نارسیت گرفتار تصویر خویش در آب هستند و می خواهند با آنها یکی شوند. از طرف دیگر قدرت بارت و فیگور هایش این است که می داند این یگانگی ناممکن است و ازینرو این فیگورها مرتب چندمتمنی می شود. یعنی بایستی گفت که دقیقاً با ورود پدر و لکان یا نام پدر در دیسکورس بارت و عاشقی اوست که می توانست این متن بزرگ و عاشقانه هر چه قویتر و یا تراژیک/کمدی وار و خندان شود. زیرا ابتدا با ورود نام پدر در رابطه ی دوگانه مادر/فرزند است که رهایی عمیقتر و ورود به عرصه ی زبان و روایات نوین عشق هر چه بیشتر ممکن می شود و تولید فیگورهای نو، تشدید و مازادافزین کردن فیگورهای قدیمی و خندان کردن آنها، تراژیک/کمدی وار کردن لیلی و مجنون، حسود و غیره. همانطور که نگاه بارت و یا اوکتاویو پاز می تواند به روانکاوی کمک بکند که عشق را هر چه بهتر بفهمد و لمس بکند. روانکاوی هیچوقت عشق را خوب نفهمیده است. یا اینکه عشق در واقع عشق هاست. اینکه عشق بزرگترین اختراع بشری و یکی از والاترین جاها برای تبلور سوژگی و تمنامندی یا خلاقیت و دیالوگ است. اینکه عشق همان بازگشت جاودانه غزل غزلهای سلیمان است اما به گونه ایی که مرتب تفاوتی نو می طلبد و می خواهد بیافریند.

باری بایستی لکان را با بارت پیوند زد تا « لکان پیر و پساکستراسیون» هر چه بیشتر شوریده و قویتر شود و بایستی بارت را با لکان مملو ساخت تا فیگور هایش خندان و پرشور و هر چه بیشتر قادر به تولید متون و فیگورهای نو باشند. تا بهتر از مادر و هستی اولیه جدا شوند و بتواند حال هستی زبانه را هزارگونه بیافرینند. شاید آنموقع حتی کتاب بارت



می توانست بهتر هم با عشقش به مادر یا پدر درگیر شود و هم بارت و هم این فیگور مهم عشق و عاشقی بهتر می توانست به «هموسکسوالیته» خویش بهتر تن بدهد، چه در متن زندگی و چه در متن کتاب. اینکه اگر بتوان کتاب بارت را بقولی «ورتر گوته پسامدرنی» نام برد، آنگاه اینجا با ورتر شوریده و فراگمندی و با فیگورها و امکانات مختلف این عشق و فیگور عاشق روبرو می شویم و هم عمیقتر به معضل و صحنه ی عشق بشری و شوریدگی نارسبستی آگاه می شویم. اینکه یکایک ما در پی یگانگی با مادر و بهشت گمشده است و در مسیر این تلاش مجبوریم بهای کسترسیون و کمبود را بپردازیم و گرنه خراباتی و پریشان حال می شویم. زیرا نام پدر چیزی جز استعاره ی تمنای مادر نیست. زیرا مادر در نهایت پدر را می طلبد و پدر مادر را می طلبد و نه کودک را. اینکه هر بار می خواهیم به این ابژه گمشده دست یابیم، مجبوری بهایی بپردازیم و هاشور بخوریم. اینکه وقتی می خواهیم بدنبال عشق اصیل بگردیم، مجبوریم با این حقیقت روبرو بشویم که هیچ عشقی عشق اصیل و بازگشت بهشت گمشده نیست، بلکه رونوشتی از یک رونوشت است. اینکه موضوع عشق بازگشت به جنین مادری نیست، بلکه قبول نبود اصل، قبول متن عشق و لذت و تمناش است و اینکه حال این زبان و صحنه را، این قصه هزاربار گفته اما نامکرر را، دوباره به شیوه خویش سوزان کرد و متفاوت آفرید. اینکه بتوانی عاشقی سوزان باشی اما نسوزی و زغال نشوی. زیرا این یک عشق نمادین و یک بازی و نمایش بزرگ و پرشور است. اینکه در هر عشقی نو به صحنه ی قدیمی و متنی قدیمی بازی گردی که حال با گفتار و گفتار عاشقی و صادقانه از نو آفریده می شود و گرنه محکوم به تکرار بیمارگونه و کسالتی بزرگ یا حماقتی نوین هستیم زیرا تکرار تفاوت می افریند و باید بیافریند. زیرا عشق نیز دارای یک هسته ی محوری تهی و خالی است که بدور او ما رونوشتهای خویش از رونوشت و رمان و قصه های عاشقانه را می افرینیم و تنها اینجا دقیقاً می تواند عشق خالصانه سخن عاشقانه خالصانه بوجود آید، چون متن بارت و گفتار یک عاشق او. چون یک شیدای صادقانه ی مردانه و نمایشگری صادقانه و پرشور زنانه. چون بازی تراژیک/کمدی و زیبای فالوس بودن/فالوس داشتن در هزار شکل و حالت و رنگ. بحث این است.

## 2/ قطعه یا فراگمنت دوم عشق و عاشقی خندان

چرا عشق و رابطه ی جنسی یا اروتیکی به هم احتیاج دارند؟ به این دلیل که هر دو از دو جنبه گرفتار خودشان و توهمشان نشوند. اول اینکه عشق به تن و رابطه ی جنسی احتیاج دارد تا دیگری را لمس بکند با زیباییها و کمبودهایش و اینگونه از دروغ عشق افلاطونی یا پاک رهایی یابد و از طرف دیگر برای اینکه با لمس تنانه عشق پی ببرد که چرا تمنامندی همیشه تنانه است و همزمان این تمنامندی بناچار همیشه ناتمام است. اینکه عشق هر چه هم به تن معشوق دست بکشد و بخواهد در او فرو رود و با او یکی شود، باز جایی غیر قابل لمس و دیدن و چشیدن می ماند. چیزی غیر قابل دست یابی می ماند. بدون این نقطه ی خالی عشق نمی تواند خودش را مرتب از نو بیافریند و بیشتر بخواهد و محکوم به سترونی و شکست است. این را ما در عشقهایی می بینیم که آخر در واقع از سر سیر بودن یا گرسنه بودن یک طرف خیانت می کند، تا تشنگی را دوباره بچشد. گرمای عشق را دوباره بچشد که نیاز به بی امنی خویش و لمس دگربودگی معشوق نیز دارد. زیرا عشق محکوم است مرتب بیشتر بخواهد. زیرا عشق مازاد افرین است.

از طرف دیگر رابطه ی جنسی به عشق و احساس احتیاج دارد (حتی در رابطه ی یک شبه نیز احساس و شوری هست)، تا پی ببرد که آنچه هر چه بدنبال آن می گردد و بدان دست نمی یابد، یعنی میل یگانگی جنسی و کامجویی جنسی والاتر، تنها لحظاتی در عشق ممکن است. بدون اینکه بتوان بر این ناکامی و شکست حفظ چیز ناممکن چیره شد. زیرا نه بوسیله ی عشق یا سکس می توان دوباره از دو تا یکی ساخت و یگانه شد. اینکه تلاش دائمی برای لذت جنسی و درک مرز و مشکلات نوین این خوشی و کامجویی یا ژونیسانس، با خودش سرانجام قبول این جمله ی لکان را ببار می آورد که می گوید «رابطه ی سکسی محال است». چیزی که به معنای کاهانه نفی لذت جنسی و امکان رابطه نیست بلکه به معنای ناتوانی رابطه ی جنسی و اروتیکی از چیرگی بر انشفاق درونی رابطه ی جنسی و عدم دستیابی به یگانگی جنسی است. اینکه می توانی بخوابی و لذت ببری و همزمان هر چه بیشتر می خوابی، می بینی که چیزی کم است و بیشتر می خواهی، می بینی که کامجویی جنسی ات برای جلورفتن و لمس کامجویی بزرگتر نیاز به تن دادن به عشق و دلهره دارد، چه در رابطه ی کوتاه مدت یا درازمدت. وگرنه محکومی که دست به خودارضایی مداوم بزنی حتی وقتی

در رابطه های مختلف هستی. یعنی خود روابطت در واقع یک خودارضایی ممتد است و به این خاطر گرفتار یک حالت رانشی و دور باطل و بدون ارضای بهتر. موضوع این است که عشق و تن، اروتیک و احساس و عشق به یکدیگر نیاز دارند، به درجات مختلف و در روابط مختلف و شدتهای مختلف و اینکه هر دو همزمان تن به دلهره و لمس شکستی بدهند. اینکه عشق و لمس دیگری، اروتیک یک جایش می لنگد و باید بلنگد تا عشق و اروتیک مرتب تحول یابد و ما به قلمروهای نو وارد شویم. اینکه این قبول شکست پیش شرط این عشق و اروتیک خندان و ماجراجویانه و هزارگونه است.

بنابراین در واقع ابتدا با این پیوند پارادوکس و متقابل تن و عشق است که هر چه بیشتر هر دو قادر به تحول بزرگ و جشن انسانی می شوند. تحولی که مثلاً ما در اسطوره های یونانی حضورش را ابتدا در اسطوره ی «اروس و پسیکو» می بینیم و سپس در فیگور «دیونیزوس». جایی که تراژدی و زندگی پیوند تنگاتنگ می یابند. اما در فرهنگ ایرانی متاسفانه ما شاهد ایجاد این فیگور نو نبوده ایم و این کاری است که به عهده ی ماست. اینکه با عبور از خطای عشق رمانتیک دیروز و پوچ گرایی امروز که دو روی یک سکه و وهم نارسبستی هستند، گرفتار یک خطای جستجوی چیزی مطلق و کامل برای یگانگی با او هستند، حال بتوانیم روایات نو از عشق و تنانگی، از اروتیک و بازی بشری بیافرینیم. اینکه عشق بشری چون دوستی بشری یا اروتیک بشری، در واقع یک «جشن بشری» است. یک بازی بشری است، بازی ایی مالا مال از سوءتفاهم و حالات تراژیک/کمدی و پارادوکسیکال، اما به حالت جشنی که همیشه یکجایش می لنگد تا امکان بهتر شدن بیابد.

### 3/ قطعه ی سوم عشق و اروتیک شرور و شاد

زیرا اگر عشق چیزی است که به آن اشاره می کند که آن و دگر است، اگر عشق داستان مکرر اما ناگفته ایست و آنجا که ما شوریده وار می گوئیم يك بار دیگر، باز هم می خواهم و همزمان ته دلمان می دانیم که این تکرار جاودانه متفاوت خواهد بود، آنگاه راه عاشق شدن شاید این باشد که پارادوکسیکال و خندان و شرور عاشق شویم. عاشق زمینی و عارف زمینی شویم که پرشورند و همزمان عشقتان همیشه یکجایش می لنگد و دست و پاچلفتی است. اگر عشق آنطور که اکثراً امروزه می پندارند حماقتی است، و واقعا در عشق حماقتی نهفته است و نیز شیادی و نمایشگری که اکثراً نمی دانند همان صداقت عاشقانه ی آنهاست، آنگاه با کمک عشق با این راز بزرگ هستی روبرو شویم که این حماقت منشاء دانش و عشق هایی خندان و شیداوار می تواند باشد. اینکه هستی و آرزومندی بشری بدنبال چیز ناممکن است و آنچه بشر را دوست داشتنتی و خلاق و شرور می کند، بر پایه وهم و خطایی استوار است. اینکه او بهشت گمشده ایی را می جوید که هیچگاه وجود نداشته است و همین جستجوی ناممکن باعث می شود که او مرتب جهانهای نو بیافریند. یعنی آنگاه با خصلت عمیق و پارادکس عشق روبرو می شوی. جاییکه عشق دارای يك قدرت سوبورسیو بهم ریختن نظم نمادین یا خانوادگی است، چون دست به حماقتی می زند و بیراهه ایی می رود و اینگونه می تواند هزار روایت از عشق را بوجود آورد. اینکه بتوانی حدیث عشق بخوانی به هر زبان که تو دانی. طبیعتاً بشرطی که بهای این عشق و قدرت خندانی را بپردازي که همان قبول دگر بودگی بنیادین عشق و معشوق و هستی یا زاین است. اینکه اگر بخش مردانه یکایک ما نماد تمنامندی و آرزومندی ما بدنبال محبوبی گمشده است که هیچگاه کامل بدست نمی آید، آنگاه بخش زنانه ی ما نماد عشق و امکان لمس چیز ناممکن و شیدایی هستی و زبان است. اینکه آیا در معنای دریدایی نمی توان گفت که عشق قدرت تعویق یافته و متفاوت است و قدرت عشق تعویق یافته و متفاوت است؟، آیا نمی توان گفت که مرد بایستی زن تعویق یافته و متفاوت باشد و زن مرد تعویق یافته و متفاوت؟ آیا نمی توان اینگونه به عشق پارادوکسی دست یافت که همه می دانیم چیست و هم اینکه می خواهیم بزبانش دراوریم و بیانش بکنیم، بناچار روایت عشق های متفاوت می شود و همیشه چیزی ناگفته و اساسی مستتر می ماند؟ اینکه حال بتوانیم بر زمین و لحظه و عشق لم بدهیم و مثل مولانا با خنده و شوریدگی بگوئیم ای رفتگان به حج کجا بید کجا بید/ معشوق همینجاست بیایید بیایید و همزمان به مدد تجارب نوین عشقی خویش، به مدد نیچه و لکان، بتوانیم ببینیم که این معشوق بغل دستي همیشه يك بخش اش جای دیگر است؛ که این معشوق زیباست و زیباترین است چون یکجایش می لنگد و تکیه است. اینکه بتوانی در آغوش عشق و لحظه دمی زیر آسمان پوچی دراز بکشی و لذت ببری. آسمان پوچی که بقول نووالیس رنگش آبی است.

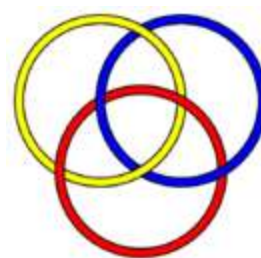
#### 4 / قطعه ی چهارم در باب عاشقی و عشق

حال شما باید بنویسید، این قصه ی هزار بار مکرر اما نانوشته را. حال نوبت عاشقی شماست و روایت شما.....

برخی واژه‌ها و مفاهیم اساسی کتاب:

مفاهیم مهم نگرش لکان:

سه ساحت روانی سمبولیک/خیالی/رنال یا واقع: هر پدیده انسانی و در کل هر حالت انسانی دارای سه بخش «سمبولیک، خیالی یا نارسستی و نیز رنال و یا کابوس‌وار» است. این سه بخش در واقع به شکل «سه دایره برومه‌ای» در هم تنیده‌اند و ساختار روانی انسان و جهان بشری ترکیبی از این سه بخش است و آن‌ها نمی‌توانند بدون یکدیگر باشند و در هر عمل و حالت انسانی این سه بخش و سه حالت حضور دارند. انسان موجودی تمنامند و همیشه در ارتباط با «دیگری و غیر» است و این ارتباط می‌تواند به سه حالت سمبولیک، خیالی یا رنال باشد و یا به حالت تلفیقی باشد.



ساحت سمبولیک: عرصه مربوط به زبان است. واقعیت انسانی یک واقعیت سمبولیک است. زیرا این واقعیت همیشه در چهارچوب زبان قرار دارد و قابل تحول است. عرصه خودآگاه بشری و همه‌ی روایات بشری در این عرصه حضور دارند و به این دلیل قادر به تحولند. اما همزمان در هر پدیده‌ی انسانی دو ساحت دیگر نیز همیشه حضور دارند. در یک متن و اثر هنری ساحت سمبولیک «ساحت تعبیر و تفسیر» آن متن و پدیده است که در عرصه کلام و زبان رخ می‌دهد و می‌تواند تغییر بکند.

ساحت خیالی یا نارسستی: این عرصه در واقع عرصه «تصویری» است و در یک متن و یا رفتار انسانی حالت نارسستی به حالت «جذابیت» رخ می‌دهد. به حالت شیفتگی به دیگری و یا تنفر از دیگری رخ می‌دهد.

ساحت رنال یا واقع: ساحت رنال در واقع مرز جهان سمبولیک و روایات بشری است. ساحت رنال آن کویر و هیچی است که جهان سمبولیک ما و همه‌ی روایات ما از زندگی، از عشق و علم بدور آن آفریده می‌شود و ما هیچوقت نمی‌توانیم این ساحت رنال را درک کنیم یا بنویسیم اما بدون ساحت رنال اصولاً جهان سمبولیک بشری نمی‌تواند بوجود آید و تغییر کند. ساحت رنال حضور خویش را به شکل شوک و کابوس نشان می‌دهد و باعث می‌شود که فرد به شکست جهان و نظرات سمبولیکش پی ببرد، به هیچی نهفته در آنها و سرانجام مجبور به تحول در جهانش گردد. ازینرو ساحت رنال عرصه خشونت و مرگ نیز است و از طرف دیگر ساحت رنال عرصه «تمتع» است.

در هر پدیده و رفتار انسانی هر سه حالت موجود هستند. ازینرو برای مثال وقتی ما از «عشق» سخن می‌گوییم، هم تعریفی سمبولیک از عشق داریم و هم دچار تصویر جذاب عشق و معشوقیم. از طرف دیگر بخشی از عشق همیشه تاریک و نامفهوم است و ما نمی‌توانیم هیچگاه عشق یا هر پدیده دیگر را کامل تعریف بکنیم و دقیقاً همین بخش دارای یک حالت خراباتی و تمتع خراباتی است. موضوع مهم اما آن است که شکل سمبولیک و بالغانه بتواند به شکل اساسی رابطه با «غیر» و شکل اساسی لمس هر پدیده تبدیل گردد و مرتب بتواند، در نگاه به «غیر» و به تمنای خویش، ژوئیسانس یا خوشی نارسیستی شیفتگانه/متفرانه بخش خیالی تصور و میل خویش را و نیز تمتع کابوس‌وار میل خشونت و تجاوز و لمس قدرت مطلق در بخش رئال تصور خویش را به اشکال نوینی از تمنای فانی و چندلایه تبدیل سازد و مرتب تحول یابد. از بوسه تا عشق‌بازی و تا اندیشه بشری، همه مالا مال از این سه بخش هستند و این درهم‌آمیختگی علت تحول مداوم جهان بشری و علت ضرورت خلاقیت بشری و عبور مداوم بشری از بحران به نگاه و خلاقیت و تمنای نو تا بحران و نیاز تحول بعدی است. از این سه ساحت می‌توان به قول ژرژک شش شکل ترکیبی در نگاه و رفتار آفرید.

در رابطه سمبولیک فرد همیشه در یک حالت پارادکس با دیگری و غیر ارتباط می‌گیرد. یعنی هم به جهانش و به خواستش، به رقیبش، به «دیگری یا به غیر» عشق می‌ورزد و همزمان قادر به نقد و انتقاد از آنها و از خویش است. او همیشه در رابطه‌اش در واقع در یک ارتباط تنلیتی، سه‌گانه قرار دارد که در این ارتباط، رابطه میان او و خویش، میان او و معشوق همیشه بر بستر قانون و دیسکورس نام پدر صورت می‌گیرد. یعنی از یک سو او می‌داند که همیشه فاصله‌ای هست و او هیچگاه به ذات نهایی خویش و رابطه و دیگری پی نمی‌برد و هر سخن او تفسیری و راهی و چشم‌اندازی قابل تحول و ناتمام است. از طرف دیگر او می‌تواند مرتب از ضلع سوم به خویش و رابطه‌اش بنگرد و خویش را نقد کند و روابطش را متحول سازد. رابطه نارسیستی یک رابطه دوگانه نگاه/نگاهی و سحرکننده است که در پی یگانگی نارسیستی است. ازینرو از نقد و فاصله و از دیدن خویش و هستی به سان یک چشم‌انداز قابل تحول هراس دارد. زیرا این نگاه سمبولیک تمتع و ژوئیسانس نارسیستی و یا رئال او را در هم می‌شکند و بهشت دروغین او را داغان می‌کند. انسان اسیر رابطه رئال کاملاً در نگاه دیگری محو شده است و به ابزار دست او برای تجاوز و خشونت تبدیل می‌شود، مثل حالت یک تجاوزگر جنسی.

**دیگری یا غیر:** انسان در معنای روانکاوی لکان تمنای غیر است. مفهوم «غیر» بسیار وسیع‌تر از مفهوم «دیگری» است و هم دیگری مشخص مثل معشوق و رقیب را در بر می‌گیرد که به آن «دیگری کوچک» می‌گویند و اخلاف فرهنگ، خدا و دیگری انتزاعی، درونی و غیره را در بر می‌گیرد که به آن «دیگری بزرگ یا غیر بزرگ» می‌گویند و انسان مرتب در حال گفتگو با اوست. از گفتگو و دیدار با خدا تا با رقیب و خواب و تمنای خویش.

**تمتع:** تمتع یا ژوئیسانس در واقع اشتیاق عمیق انسان برای دستیابی به «معشوق گمشده» و پایان دادن به کمبود خویش است. تمتع انسانی خواهان چیرگی بر «قانون یا نام پدر» است که همان قبول کمبود خویش و قبول نیاز خویش به دیگری است، ازینرو تمتع در نهایت حالتی خراباتی دارد و انسان به خاطر این معشوق گمشده و دروغین مثل معتادی که اسیر ماده مخدر است، خود را به آب و آتش می‌زند. تمتع می‌تواند به حالت تمتع عمدتاً مردانه یا «تمتع فالیک» و تمتع زنانه یا «تمتع دیگری» بروز بکند. در نظرات نهایی لکان تمتع دارای جنبه نوینی می‌شود و به عنوان اساس و پایه اشتیاق بشری از یک طرف یک «سینتھوم» و یا چیز پوچ است و همزمان اما اساس آزادی و جستجوی بشری است.

**قانون یا نام پدر:** انسان با قبول کسترسیون یا محرومیت از فالوس به قبول نام پدر یا قانون، به قبول کمبود خویش و نیاز خویش به دیگری دست می‌یابد و به فرد تبدیل می‌شود و به جهان سمبولیک خویش وارد می‌شود. فرد، تمنا و قانون یا نام پدر لازم و ملزوم یکدیگرند.

**تمنا، ارزومندی** ( دزیر): انسان موجودی تمنامند یا آرزومند است و هر تمنای بشری در واقع قانون سمبولیک یا نام پدر را پذیرفته است، به این خاطر قادر به تحول و دگرپسندی است. تمتع اما مجبور به تکرار و گرفتاری در بحران است زیرا نام پدر و قانون را نپذیرفته است.

**فالوس:** فالوس اسم دلالت «تمنا»ی بشری است و نماد کستراسیون یا نام پدر است. فالوس در نگاه لکان به معنای آلت تناسلی مردانه نیست بلکه او به عنوان «دال» تمنا حکایت از این می کند که انسان موجودی تمنامند است و این تمنا یا فالوس هیچگاه کامل بدست نمی آید. ازینرو بشر مرتب به جستجوی نو و به آفرینش روایات نو از زندگی و عشق و ایمان و علم دست می زند. فالوس به دو حالت «تمنا داشتن، فالوس داشتن مردانه» یا «فالوس بودن، تمنا بودن زنانه» ظهور می کند. این دو حالت زنانه و مردانه اساس بازی جنسی و عشقی و جنسیتی انسانها هستند و از آنجا که فالوس هیچگاه بدست نمی آید. ازینرو نیز نمی توان به معنای نهایی زن بودن یا مرد بودن، عشق و زندگی دست یافت و می توان بر اساس این دو حالت اولیه به روایات مختلف از عشق، اروتیک و یا زنانگی و مردانگی دست یافت.

**ابژه کوچک آ:** او محبوب و مطلوب گمشده ایی است که در تئوری لکان علت تمنامندی است و تمنامندی را به تکاپو می دارد. با آنکه این مطلوب هیچگاه کامل بدست نمی آید. زیرا او بهشت گمشده ایی است که هیچگاه وجود نداشته است و با این حال باعث می شود که ما انسانها مرتب بجوییم و بیافرینیم. زیرا ذات انسان جستجوی تمنامند این چیز ناممکن است.